l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE

LE NUMÉRO : 4 F. JUIN 1971



179

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

26e Année — N° 179 1er JUIN 1971

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

J.-S. BACH : L'ART DE LA FUGUE (*)

par Jacques CHAILLEY

Dans un précédent numéro, nous avons donné ici un extrait de la préface de Marcel Bitsch à son édition de l'Art de la Fugue, en annonçant la parution prochaine d'une nouvelle étude de Jacques Chailley sur le même sujet. Cette étude est aujourd'hui parue (*), et nous sommes heureux de pouvoir, avec l'autorisation de l'auteur et de l'éditeur, en reproduire ici le premier chapitre.

1. NATURE DE L'ŒUVRE

L'**Art de la Fugue** représente le plus colossal effort qui ait jamais été tenté par un musicien de génie pour démontrer les possibilités de développement virtuellement incluses dans le thème le plus simple. Deux cent quatre-vingt-sept fois, sous une forme ou une autre, tout au long des vingt morceaux conservés (et l'œuvre est incomplète !), tantôt le fatidique **ré-la-fa** du « grand sujet » commun et tantôt son inversion **la-ré-fa** surgissent à un détour de la route, au sein d'une somptueuse polyphonie, et chacune de leurs apparitions ou presque correspond à une combinaison différente (1) dont l'ingéniosité exclut toute lassitude... Le tout ordonné (nous le montrerons, croyons-nous, pour la première fois) selon un plan inflexible, aussi audacieux dans ses grandes lignes que minutieux dans ses détails, emporté par un courant puissant d'inspiration où l'on s'étonne que puissent être si rares, dans de telles conjonctures, les éventuels symptômes d'essoufflement...

L'**Art de la Fugue,** cependant, n'est pas une œuvre de concert, ou du moins ne l'était certainement pas dans la pensée de son auteur. Elle l'est devenue, depuis peu — exactement depuis le succès éclatant d'une expérience en ce sens tentée par Karl Straube en 1927 à Saint-Thomas de Leipzig (2). On ne peut que s'en réjouir. Mais cela réduit à sa valeur réelle la question traditionnelle : « A quels instruments est destiné l'**Art de la Fugue ?** » Cette valeur est pratiquement nulle, puisque ces instruments ne peuvent être que ceux de transcriptions par ailleurs tout à fait légitimes. On s'étonne de la fréquence naïve d'une telle question ; nul ne songerait à la poser devant des cahiers intitulés par exemple « 24 leçons de contrepoint et fugue » qui auraient été signés par Durand, Dubois ou Dupont (3). Si, entre de tels cahiers et l'ouvrage de Bach, réside un abîme de valeur musicale, il n'y a aucune différence entre eux

(*) Publié avec autorisation des Editions Alphonse Leduc, 175, rue Saint-Honoré, Paris (1er). Editeurs propriétaires. Copyright (1971).

(*) **L'Art de la Fugue de J.-S. Bach.** Etude critique des sources - Remise en ordre du plan - Analyse de l'œuvre (A. Leduc, éditeur).

(1). L'**Art de la Fugue** figure volontiers parmi les références données pour justifier l'aspect mathématique des combinaisons issues du postulat sériel. On a du mal à en être convaincu. Il n'est ni très difficile ni très intéressant de combiner des notes pour elles-mêmes, en faisant abstraction de la signification harmonique des combinaisons obtenues : c'est pourtant à cela qu'aboutit la doctrine de l' « émancipation de la dissonance », puisqu'elle pose comme règle que n'importe quelle agrégation sonore a la même valeur que n'importe quelle autre. Bach n'a jamais rien fait de tel. Ses « combinaisons » obéissent toujours aux nécessités d'une syntaxe harmonique rigoureuse.

(2) La première audition publique au sens propre semble avoir été donnée par Wolfgang Graeser en 1924, dans une transcription à grand orchestre de son cru.

(3) Durand (Emile), 1830-1903, professeur au Conservatoire de Paris et auteur d'un traité d'harmonie ; Dubois (Théodore), 1837-1924, professeur au Conservatoire de Paris, puis directeur, auteur de célèbres traités d'harmonie, contrepoint, fugue, etc. ; Dupont (Joseph), 1838-1899, professeur d'harmonie au Conservatoire de Bruxelles.

quant à la nature de l'entreprise. Si Durand, Dubois ou Dupont avaient eu le génie de Bach, leurs fugues seraient en tout point semblables aux siennes. Celles-ci, d'ailleurs, portent le titre de **Contrapunctus**, et Bach les a écrites comme depuis plus de deux cents ans on écrit tous les exercices de ce genre, avec une portée par voix réelle et les clefs traditionnelles correspondantes.

Une littérature délirante a pourtant pris corps sur le thème romantique de l'œuvre « mystérieuse » (4), « transcendant » les contingences de l'interprétation humaine, faisant « éclater les cadres » sous l'effet dynamiteur d'une pensée pure à l'abstraction dominatrice. Soyons sérieux. Puisque Durand, Dubois et Dupont ont publié des recueils analogues à celui de Bach, leurs fugues devraient donc « transcender » elles aussi, etc., et rien n'empêche non plus les transcripteurs d'en effectuer des versions de concert commentées dans les mêmes termes. Pourquoi diable personne n'en a-t-il jamais eu envie ?

A ceux qui persisteraient à vouloir poser quand même ces questions incongrues, Bach lui-même a tenu à donner une réponse : il a en effet rédigé personnellement pour l'une des paires de fugues-miroir, une version de concert à deux claviers, ajoutant à la fugue stricte du recueil didactique des « parties libres » qui enrichissent la sonorité sans participer au plan de la fugue ni à l'inversion qui caractérise le groupe des « miroirs ». Cette transcription nous en dit long sur la liberté que Bach, comme tous les musiciens de son temps, entendait laisser à l'entreprise de ce nom (5) ; elle a été fautivement publiée dans l'édition originale sur le même pied que les autres, comme s'il s'agissait d'une nouvelle pièce du recueil, et presque tous les éditeurs ultérieurs ont suivi son exemple. Dans le manuscrit conservé, elle ne figure pas dans le même cahier que les autres brouillons, mais sur une double feuille à part, sans titre, montrant qu'il s'était agi là d'un travail marginal. La raison en est aisée à deviner. On a remarqué en effet que la paire de fugues en cause était la seule dont la disposition des voix ne permettait pas une réduction aisée au clavier. On a même voulu voir dans la réductibilité de toutes les autres la «preuve» que l'**Art de la Fugue** était une œuvre « pour clavier » (clavecin ou pianoforte, ou orgue) (6). La musicologie est décidément pour le musicologue une source de perpétuels étonnements ; car enfin il n'est pas un seul élève de Conservatoire qui ne sache qu'un devoir d'écriture, fugue ou autre, est traditionnellement « lu au piano » et qu'il n'en est pas pour cela un morceau de piano. Rédigeant son modèle, Bach a très pertinemment partout ailleurs tenu compte de cet usage ; placé ici devant la sollicitation de combinaisons qui l'obligeaient à y déroger, il a préféré, plutôt que d'y renoncer, rédiger sa vraie fugue sans en tenir compte (prouvant ainsi que l'exécution au clavier était accessoire) et y adjoindre une transcription « jouable ». Obligé pour cela de faire appel à deux claviers, il n'a pu résister à l'envie d'utiliser les quatre mains disponibles pour « améliorer » sa fugue, non sur le plan technique (elle reste intouchée à cet égard), mais sur le plan des sonorités musicales que la réduction pure et simple eût montrées un peu maigres sur l'instrument. D'où une version certainement plus riche, mais d'une richesse empruntée, montrant qu'une version de concert rédigée comme Bach entendait qu'elle le fût restait étrangère au plan comme au style de l'**Art de la Fugue.**

Il est vrai cependant que l'œuvre est « mystérieuse », mais elle l'est dans un sens tout différent.

(4) Nous lisons par exemple, dans **L'Evolution de la musique** de René Leibowitz, Corrêa 1951, p. 31 : « L'**Art de la Fugue** contient plusieurs fugues qui possèdent certaines propriétés « secrètes » (inversions, possibilités de superpositions de deux fugues l'une à l'autre, etc.) qui ne peuvent se révéler qu'à l'initié. De plus les deux œuvres (l'**Offrande Musicale** et l'**Art de la Fugue**) sont écrites, en majeure partie, pour être lues (...) et, en ce sens encore, elles s'adressent essentiellement à l'initié ». Nous aimerions savoir, entre autres choses, ce que M. Leibowitz appelle « possibilités de superpositions ». Nous n'osons lui faire l'injure de supposer qu'il ait pu prendre les fugues-miroir, effectivement disposées synoptiquement l'une sous l'autre dans le manuscrit et dans certaines éditions pour en montrer le mécanisme, comme pouvant être jouées ensemble ?

(5) Soulignons qu'il procède exactement de la même manière selon qu'il s'agit de transcriptions de ses propres œuvres ou de celles de confrères (Vivaldi, par exemple). Une transcription de Bach par Bach n'est pas plus fidèle que si elle était signée Liszt ou Busoni, peut-être même moins. Si elle reste dans l'esprit de Bach, c'est parce que Bach en est le transcripteur, non parce qu'il en est l'auteur. De même que les transcriptions de Liszt sont dans l'esprit de Liszt, quel qu'en soit l'original. Le critère classique n'est pas la fidélité, mais l'efficacité : est réputé bon ce qui sonne bien, c'est tout. Voilà de quoi rassurer pleinement, je pense, la conscience des orchestrateurs de l'**Art de la Fugue,** plus celle de quelques autres.

(6) Déjà entre 1841 et 1857, Czerny avait édité l'**Art de la Fugue** chez Peters comme s'il s'était agi de morceaux de piano, y ajoutant même mouvements et nuances de sa façon. En 1938, dans le **Bach-Jahrbuch,** H. Husmann plaidait la cause de **Die Kunstfuge als Klavierwerk,** et en 1952, G. M. Léonhardt donnait à une plaquette publiée à La Haye, le titre éloquent de **The Art of the Fugue, Bach's last harpsichord work,** en attendant de l'enregistrer lui-même au clavecin.

Il en est peu en effet pour lesquelles se posent à l'historien tant de points d'interrogation. Non seulement elle est restée inachevée, mais elle nous est parvenue dans un désordre en apparence inextricable. L'édition originale, parue après la mort de Bach, a été réalisée dans des conditions déplorables par un inconnu (peut-être son fils Philippe-Emmanuel), qui semble avoir à peine lu les manuscrits qu'il envoyait au graveur. Le résultat en fut un invraisemblable mélange, que stigmatisait déjà, peu après sa parution, un anonyme familier du maître : sur le manuscrit même de la dernière fugue inachevée, figure une liste imposante de fautes d'impression suivie en grosses lettres, comme une impuissante protestation, des mots UND EINEN ANDERN GRUNDPLAN, « et un autre plan de base » (7).

Cet « autre plan de base », malheureusement, l'auteur de l'annotation ne nous l'a pas transmis, et, dès la première réédition, réalisée à Zurich en 1802, l'invraisemblance de l'ordre adopté par l'édition originale parut si évidente que des rectifications de détail furent proposées, encore timides. D'autres éditions suivirent, qui à leur tour, de moins en moins timidement, ajoutèrent chacune des modifications à celles de leurs prédécesseurs. Aux éditeurs vinrent se superposer les commentateurs, et, de 1802 à 1967, nous avons dénombré 16 classements différents ; encore se peut-il que nous en ayons oubliés ! Prenons par exemple ce que l'édition originale appelle « canon alla duodecima in contrapunto alla quinta » (notre n° 11) et supposons que, trouvant ce titre un peu long, vous préfériez le désigner par son numéro d'ordre. Selon que vous vous référerez à l'édition originale, au catalogue de Schmieder (B.W.V.) qui fait autorité, ou à l'une ou l'autre des deux éditions de la **Bach Gesellschaft** (Rust et Graeser), dont chacune fait autorité, ou encore à Riemann, Czerny, ou Tovey qui tous font autorité (chacun suivis par d'autres), vous l'appellerez 20, 17, 18, 13, 19, 5, C.4 ou C.3, et si vous achetez la partition de Boosey Hawkes, vous la trouverez sous le n° 15...

Une telle confusion n'est pas seulement incommode et irritante. Pour un recueil comme l'**Art de la Fugue,** où les morceaux ne se suivent pas arbitrairement comme dans un recueil factice, mais répondent à une progression qui en détermine le caractère — et même le style d'exécution si on la transcrit pour le concert — elle dénature la pensée de l'auteur et enlève à l'œuvre l'un des éléments essentiels de sa cohésion. Il n'est pas indifférent par exemple que le cycle monumental débute monumentalement par la solennelle « ouverture française » de notre n° 1, ou par l'inconsistante entrée d'alto de notre n° 3 : or tous nos prédécesseurs sans exception, respectant sur ce point l'édition originale qu'ils reniaient sur d'autres, ont fait de ce n° 3 le morceau inaugural.

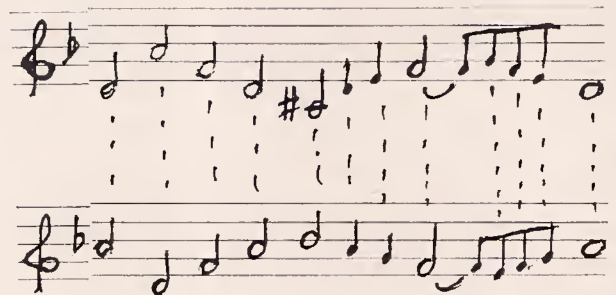
(7) Cette annotation n'avait jamais été signalée à notre connaissance. On trouvera dans la suite de notre ouvrage un exposé des discussions très complexes soulevées par ces problèmes.

C'est pourquoi nous avons cru devoir reprendre le problème à la base, en appuyant l'analyse interne sur l'étude historique des témoignages d'époque et sur l'examen attentif des manuscrits, pour tenter à notre tour de résoudre un préalable sans lequel toute l'étude sur l'**Art de la Fugue** se trouverait faussée au départ. Ce n'est pas notre faute si, aux 16 classements déjà proposés, nous avons été amenés à en substituer un 17e... (8).

2. SON PLAN

Tel qu'il nous apparaît à l'issue de notre travail, le plan de l'**Art de la Fugue** est d'une rigueur absolue. Il devait, en conclusion, contenir vingt-quatre fugues, réparties en six groupes de quatre fugues chacune, ou plus exactement de deux paires comprenant chacune un **rectus** (sujet droit : **ré-la-fa,** etc.) et un **inversus** (sujet inversé : **la-ré-fa,** etc.).

Rectus (9)



Inversus

Rectus et **inversus** de chaque paire devaient être homogènes et présenter les mêmes caractéristiques d'ensemble. Par contre, il devait y avoir progression technique non seulement d'un groupe à l'autre, mais d'une paire à l'autre. Dans de nombreux cas, nous avons vu apparaître après notre remise en ordre des liaisons entre fugues, paires ou groupes consécutifs que l'on ne pouvait découvrir auparavant.

(8) Nous tenons à signaler ici la dette de ce travail envers Marcel Bitsch, auteur de la dernière édition en date de l'œuvre (Durand, 1967) ainsi que d'une excellente orchestration (en collaboration avec Claude Pascal). A plusieurs reprises, les pertinentes remarques de M. Bitsch ont servi de point de départ à notre propre travail de recherche, et c'est pourquoi nous avons tenu à le lui dédier.

(9) Le sujet est ici donné sous sa forme initiale A 1. Au cours de l'ouvrage, il subit diverses transformations sans jamais cesser d'être reconnaissable. M. Bitsch a dressé, p. 9 de son édition, un relevé de dix de ses variantes, mais trois seulement : A1, A2 et A10, ont une valeur structurelle, les autres ne faisant guère que recevoir diverses ornementations ou variantes rythmiques.

Sur ces vingt-quatre fugues, nous en possédons vingt, dont une (la dernière) est inachevée ; plus des variantes, brouillons ou arrangements qui ont parfois été à tort incorporés au plan comme s'il s'agissait de morceaux nouveaux. Sur les quatre fugues manquantes, une (n° 5) a dû être perdue lors du ramassage hâtif qui a conduit à l'édition originale posthume (10) : nous pouvons toutefois, par analogie, en conjecturer partiellement le contenu probable. Les trois dernières (22, 23, 24) qui devaient faire suite à la fugue inachevée 21, n'ont jamais été réalisées, mais nous savons, par une notice de 1754, que Bach en avait arrêté le plan, et quel il devait être (11). Si l'œuvre est incomplète, nous n'en possédons donc pas moins le cadre intégral.

Celui-ci, tel qu'il apparaît une fois les morceaux remis en ordre, s'articule avec une parfaite régularité à partir de **trois grandes familles ;** celles-ci se divisent chacune en **deux groupes** ; chaque groupe à son tour se divise en **deux parties** qui comprennent chacune **deux fugues** de même caractère, l'une **rectus** et l'autre **inversus** (12).

Dans la première tête de chapitre, nous trouverons les **fugues simples** à « développement libre », c'est-à-dire sans parties obligées. La présence de telles **parties obligées** caractérise la deuxième, formée de canons et de miroirs — deux formes dans lesquelles la rédaction de l'antécédent impose la présence d'un conséquent déterminé. La troisième enfin groupe les **fugues à plusieurs sujets,** l'un d'entre eux étant naturellement le « grand sujet » commun du recueil.

A) Fugues simples à développement libre

Le **premier groupe** est celui des fugues ordinaires. Introduit par une solide et solennelle « ouverture française » pointée, suivie de son **inversus** à entrées symétriquement inversées, il se poursuit par une seconde paire plus détendue.

Le **second groupe** présente des fugues d'une technique spéciale, à peu près abandonnée de nos jours, et connue du temps de Bach sous le nom de **contre-fugues** ou fugues **al rovescio.** Le principe en est d'introduire comme réponse, au lieu de la transposition du sujet à la quinte avec ou sans mutation, son renversement au ton principal. L'entreprise, ici, était diantrement téméraire. En effet, on a vu que le sujet est traité alternativement en **rectus** et en **inversus.** Si bien que dans une contre-fugue à sujet **rectus,** la réponse **al rovescio** prend l'aspect du sujet de la fugue **inversus,** et vice-versa : dans une fugue paire à sujet **inversus,** la réponse **al rovescio** prendra l'aspect du sujet **rectus** de la fugue impaire... Il peut en résulter un véritable imbroglio, dont l'idée a dû probablement séduire et amuser Bach. Nous verrons dans l'analyse par quelles « astuces » il a sans cesse évité le ravin tout en le côtoyant sans cesse; mais les analystes, eux, sont parfois lourdement tombés dans le piège, prenant allègrement pour le sujet **rectus** ce qui était réponse inversée du sujet **inversus,** conformément aux règles même du genre... (13).

De la première paire de ce groupe, il ne subsiste, nous l'avons dit, que l'**inversus,** d'où l'on déduit les grandes lignes du **rectus** perdu. Sujet et réponse **al rovescio** s'y présentent normalement, en strette légère dans leur exposition. La seconde paire accentue la strette et y joint l'usage des diminutions et augmentations.

B) Fugues à conséquent obligé

Nous plaçons ici, contrairement à tous nos prédécesseurs, le **troisième groupe,** celui des fugues dites canoniques, car l'examen du manuscrit nous a fait découvrir une trace de pagination autographe qui lui assigne très exactement cette place (voir p. 34). Malheureusement, il ne subsiste pas de traces analogues pour les autres morceaux.

Ici encore, les deux paires sont homogènes : la première présente le sujet syncopé, la seconde le présente fleuri. Ce groupe paraît à l'examen superficiel légèrement en retrait sur ses voisins quant à l'intérêt musical, et peut-être en est-il ainsi effectivement au concert, pour lequel il n'est pas fait. Mais sur le plan purement technique, il réalise de véritables tours de force, comme on le verra dans son analyse. A en juger par les brouillons, il est peut-être ceui que Bach a le plus travaillé. Le n° 9, notamment, a été entièrement refait après avoir été achevé (le brouillon porte les deux versions à plusieurs pages de distance).

---

(10) Hypothèse de M. Bitsch, vérifiée par notre propre étude.

(11) Tout ceci sera développé et justifié par la suite de notre ouvrage.

(12) Il se peut qu'à cette division binaire rigoureuse, Bach ait songé à superposer en arrière-plan une autre division, ternaire celle-ci, soit 4 groupes de 6 en même temps que 6 groupes de 4. On est intrigué en effet par la présence d'une « ouverture française » en plein milieu d'un groupe, en n° 7. Ce numéro amorce une progression de 6 en 6, soit 1, 7, 13, 19. Examinons ces numéros : 1 et 7 sont des « ouvertures » ; 13 possède le même caractère solennel d'exorde, avec comme 1 l'entrée régulière des voix de bas en haut ; 19 est moins évident, mais c'est quand même l'une des très grandes fugues du recueil, et c'est ici qu'apparaît pour la première fois la signature B.A.C.H. qui sera reprise et amplifiée au n° 21.

(13) Pour faire comprendre ceci, nous emploierons une comparaison. Imaginez que vous vous disposiez à entrer dans un café : vous voyez d'abord, de l'extérieur, un calicot avec les mots CAFE DU COMMERCE. Une fois entré, vous vous retournez et vous regardez, derrière vous, le même calicot. Il est inversé et vous lisez par transparence, lettres retournées, ECREMMOC UD EFAC. Vous regardez alors devant vous et vous voyez, dans la glace, l'image inversée de ce charabia : vous lisez à nouveau CAFE DU COMMERCE. Mais ce n'est pas parce qu'il a été écrit « **rectus** » sur la glace, c'est parce que la glace vous renvoie l' « inversion de l'inversion ». C'est exactement ce qui se passe dans l'**Art de la Fugue.**

Vient ensuite (IV) le groupe justement célèbre des « fugues-miroir », extraordinaire performance où chaque **inversus** est l'exact reflet note pour note de son **rectus** renversé. La première paire présente le sujet nu, en rythme ternaire, la seconde le présente orné. L'identification, dans chaque paire, du **rectus** et de l'**inversus,** ne présente aucune difficulté ; comment se fait-il que des générations entières les aient interverties avec la conscience la plus tranquille du monde ?

Et comment se fait-il que, malgré la remarque de bon sens faite dès 1880 par Spitta, tous les éditeurs aient continué à considérer comme deux fugues supplémentaires du recueil, numérotées à la suite sur le même plan, les arrangements à deux claviers faits par Bach de la seconde paire ? C'est un peu comme si, dans une édition des sonates pour violon, on introduisait comme dernier morceau de la 1re partita, après la fugue en **sol** mineur, son arrangement pour orgue en **ré** mineur, réalisé lui aussi par Bach dans le même esprit d'enrichissement.

C) Fugues à plusieurs sujets

Le groupe suivant (V) est celui des doubles-fugues. L'édition originale, suivie par tous les éditeurs ultérieurs, le plaçait avant les fugues-miroir. Nous dirons plus loin pourquoi nous avons cru devoir rectifier cet ordre. Cette correction faite, doubles, triples et quadruples fugues se rejoignent en une progression régulière qu'interrompait l'insertion au centre des fugues-miroir. On connaît le principe des doubles fugues : deux sujets d'abord traités isolément et qui se réunissent ensuite. L'un des deux est toujours ici le « grand sujet » du recueil, sous une forme ou sous une autre ; l'autre est un « nouveau sujet », dont on verra toutefois que le choix répond à une progression régulière d'enchaînements.

Ce groupe est l'un de ceux dont le classement, évidemment inacceptable dans l'édition originale, a le plus tourmenté les éditeurs. Il apparaît fort simple : dans la première paire, le grand sujet GS (qui ne comporte qu'un seul contre-sujet) revêt des formes déjà employées ; dans la seconde paire, il prend une forme nouvelle, issue du nouveau sujet NS de la fugue précédente, et en outre s'adjoint deux contre-sujets. **Rectus** et **inversus** de chaque paire s'apparient selon les critères habituels.

Nous parvenons alors à la fameuse fugue inachevée, fin sans point final de ce qui nous est parvenu du chef-d'œuvre. Devant ce «reste de page blanche», le poète rêve, mais le musicologue s'interroge. Les points d'interrogation pleuvent sur lui en avalanche. L'accumulation des anomalies et des contradictions l'inquiète. Si, refusant les idées toutes faites, il mène impartialement son étude, il reste effaré de la somme d'inexactitudes et d'invraisemblances que recèle une tradition dont il aura vite décelé la fragilité. Et lorsque, au terme d'une enquête dont nous retracerons les grandes lignes, il fait le bilan des certitudes, le résultat obtenu reste assez éloigné de ce qu'il a lu dans les livres habituels.

1° Si le manuscrit est bien autographe (et il paraît l'être) ce n'est pas aux approches de la mort que Bach a interrompu son travail, mais en pleine santé et acuité de vue, dix-huit mois au moins avant de mourir, et l'**Art de la Fugue** n'est pas « sa dernière œuvre ».

2° La fugue inachevée est bel et bien à trois sujets, comme l'annonçait l'édition originale. L'idée qu'elle ait pu être à quatre, née au milieu du XIXe siècle, s'appuie d'une part sur une lecture insuffisamment attentive de la « notice Mizler » dont nous parlerons en son temps, d'autre part sur une analyse du sujet initial, elle aussi insuffisamment attentive, comme nous le montrerons avec détail dans notre étude.

3° Le « grand sujet » commun à tout le recueil n'est pas du tout absent de cette triple fugue, comme on l'a trop souvent dit. Il est aisé à reconnaître dans le sujet initial qui ouvre la fugue. Ce « grand sujet », tout le monde le sait, n'est pas utilisé tel quel d'un bout à l'autre du recueil, mais soumis à diverses transformations variables d'une fugue à l'autre : il s'agit ici de l'une de ces transformations, et il est difficilement concevable que cette évidence ait dû attendre 1967 pour être proclamée (par Marcel Bitsch).

4° La signature musicale B.A.C.H. qui joue un rôle important dans cette fugue, y forme le troisième et dernier sujet de la triple fugue, et non un « contre-sujet » comme le dit la notice portée sur le manuscrit. Mauvais point supplémentaire pour l'autorité de cette notice, déjà suspecte.

5° La fugue inachevée ne devait pas être la dernière du recueil. Elle devait, comme toutes les autres, être suivie de son **inversus,** puis d'une seconde paire **rectus-inversus** en progression sur elle. Cette probabilité analogique est transformée en certitude par la lecture attentive de la notice insérée en 1754 dans le « nécrologe Mizler », notice qui nous indique de plus quel devait être le plan de la dernière paire : une quadruple fugue (à quatre sujets) suivie de son **inversus** note par note selon le même principe que les fugues-miroir du groupe V (14).

Ce dernier dessein, qui multipliait par 4 les difficultés redoutables de ce dernier principe, apparaît véritablement extraordinaire. Seul un J.-S. Bach pouvait le concevoir ; seul il était de taille à espérer pouvoir le réaliser. Ce qui subsiste de l'**Art de la Fugue,** déjà, confond l'imagination. Déjà le géant de la musique semblait avoir reculé les limites du possible : on se plaît à rêver devant ce projet où il annonçait son intention de se dépasser encore.

---

(14) C'est, on le voit, à cette dernière paire non réalisée que s'applique la mention d'une « quadruple fugue », non à la fugue inachevée existante, comme l'ont cru les partisans du 4e sujet à venir dans la fugue existante. Tout ceci sera repris et justifié par la suite.

BEETHOVEN : LA MUSIQUE POUR PIANO [1]

par Jean-Marc DEHAN

Professeur d'E.M. au lycée Paul Langevin à' Suresnes

Il est maintenant nécessaire de jeter un regard en arrière sur la première partie de cette étude pour en tirer quelques conclusions. Le lecteur aura peut-être été étonné, ou même agacé, par le nombre de remarques du genre : « Tel passage fait penser à... (ou : annonce) ... tel passage de l'opus..., 3e mouvement. » Pourquoi avons nous noté aussi scrupuleusement ces rapports entre deux œuvres de Beethoven, ou entre l'une d'elle et telle ou telle œuvre d'un autre compositeur ? C'est parce que nous pensons qu'il ne suffit pas d'affirmer que de tels rapports existent ; il faut aussi les faire apparaître le plus clairement possible. En plus de l'intérêt intrinsèque de tels rapprochements, la précision des exemples permet à une éventuelle discussion de ne pas se perdre dans le vague et le subjectif. Bien que beaucoup de choses, dans le domaine de l'art, se « sentent », sans qu'il soit toujours possible de faire à leur sujet des démonstrations comparables aux démonstrations scientifiques, un effort de précision doit être tenté, chaque fois qu'on le peut.

On verra, dans les lignes qui suivent, de quelle manières ces rapprochements éclairent le phénomène de la composition musicale. Mais nous devons d'abord préciser que pour nous, comme on l'aura sans doute compris, Beethoven n'est en rien « diminué » d'avoir été influencé par Haydn, Mozart et plusieurs autres. Ce n'est pas non plus pour lui décerner un « bon point » que nous recherchons en quoi il annonce certains compositeurs du XIXe siècle, mais plutôt afin de montrer que, si nous aimons les œuvres de Beethoven, c'est bien pour leur richesse musicale, où tous ses sucesseurs ont puisé. Bien plus, nous trouvons non pas négligeable, mais passionnante et en même temps émouvante, tant du point de vue de l'art que du point de vue humain, cette filiation entre Mozart et Haydn, d'une part, et Beethoven, et ensuite Schubert Schumman, Berlioz, Liszt et Wagner, pour ne citer que les principaux, en même temps que la filiation entre Mozart et ces derniers, qui s'est faite en partie par l'intermédiaire de Beethoven.

⁂

L'étude des premières sonates nous a montré un rapport entre elles et les œuvres ultérieures de Beethoven.

En premier lieu, c'est presque à chaque mesure qu'on voit qu'elles ont préparé les grandes compositions pour piano qui ont suivi, et qui ne sont donc pas la création ex-nihilo d'un sursaut génial du musicien.

C'est d'abord dans ses improvisations, sans doute, puis dans ses premières œuvres, où il prend appui sur celles de ses prédécesseurs, que beaucoup de procédés d'écriture ont été essayés, d'une manière qui peut nous sembler plus ou moins réussie, plus ou moins achevée, parfois même gratuite. C'est ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, que la virtuosité concertante des troizième et onzième sonates a préparé la haute virtuosité inspirée de l'Aurore et de l'Appassionata. Mais ces procédés, s'il ne les avait pas essayés, découverts peu à peu dans des œuvres qui forment comme un chemin par lequel il faillait qu'il passât, Beethoven ne les aurait pas fait servir d'une manière aussi forte dans ses grandes œuvres où nous les retrouvons transfigurés : ces grandes œuvres nous apparaissent donc comme la somme des expériences antérieures du musicien, comme la justification de toutes ces expériences, de tout ce travail conscient ou inconscient du génie à la recherche de son expression. En passant des unes aux autres, on saisit mieux l'unité profonde de l'œuvre de Beethoven, et, pour reprendre une image de J. Massin, on comprend que les chefs-d'œuvre ne sont pas des cimes isolées du reste de la chaîne, mais des sommets issus du même plissement.

Ensuite, un point qui nous a paru particulièrement frappant, c'est qu'il y a chez ce musicien comme des séries d'œuvres, au sens où on l'entend pour des œuvres picturales ; dans chaque série, le compositeur reprend pour ainsi dire la même œuvre, le même sujet, pour en donner des versions de plus en plus approfondies. Et chez Beethoven, on a l'impression que le « sujet » de chaque série est, souvent, la TONALITE elle-même. L'exemple le plus remarquable en est le nombre d'œuvres en ut mineur qui ont indéniablement des rapports entre elles : 5e et 8e sonates, 3e concerto, 5e symphonie, 32e sonate (ainsi que les 32 variations en ut), l'origine de toute cette « série » étant peut-être une impression reçue à l'audition ou à la lecture de la Fantaisie K. 457 et de la Sonate K. 475, en ut, de Mozart.

Une étude systématique portant sur l'ensemble de la production du compositeur permettrait de faire apparaître d'autres séries plus ou moins comparables. En voici quelques exemples :

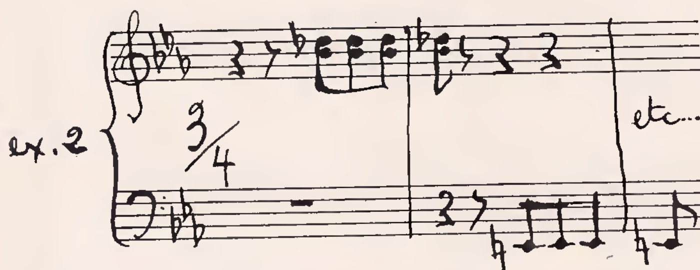
(1) Voir « l'E.M. », nos 171, 172, 173, 175 et 177, oct., nov. et déc. 1970 ; fév. et avr. 1971.

• Première sonate, op. 2 nº 1, et sonate « Appassionata » (fa mineur). Rappelons qu'on trouve dans cette dernière, op. 57, premier mouvement, un souvenir de la même Fantaisie K. 457, avec la même fonction tonale **(ex. 1)**. A noter qu'un élément com-





parable figure dans une sonate en MI bémol de Haydn **(ex. 2)**.



• Début de la 2e symphonie et certains passages de la neuvième (RE et ré).

• Quatuor op. 74, sonate « Les adieux », op. 81 a, trio op. 97, « à l'Archiduc » (MI b).

• Ouverture d'Egmont et quatuor op. 95 (fa mineur : rapport souligné par R. Rolland, p. 468).

⁂

Nécessaire pour la compréhension de Beethoven, l'étude des rapports entre elles et d'autres œuvres ne doit pas nous faire perdre de vue la valeur propre des premières sonates (aucune n'étant négligeable), pas plus que l'éude des influences qui s'y marquent ne doit nous faire oublier leur originalité (voir R. Rolland, p. 84 et 85). Les éléments de cette originalité nous semble être les suivants :

• absence à peu près complète de rhétorique, c'est-à-dire de l'emploi de procédés scolastiques de développements (ce qui ne sera pas toujours le cas chez lui) ;

• netteté et logique de la composition d'ensemble ;

• mêmes qualités pour les phrases musicales, souvent assez courtes, toujours d'un dessin ferme, dont chaque élément porte :

• grande variété de la présentation instrumentale ;

• en conclusion, musique dont l'intérêt ne se relâche pas, car elle fuit le vague et le rabâchage.

Quant au caractère expressif de la musique de Beethoven à cette époque, il est marqué par une jeunesse et une fraîcheur extraordinaire, une passion qui n'exclut pas la logique, et cette mélancolie profonde qui est une des caractéristiques du compositeur (R. Rolland, p. 32 et 33). Pour nous, ces caractères sont d'un PREROMANTIQUE, ce que Beethoven est, historiquement parlant, comme Mozart et Haydn le sont dans certaines de leurs œuvres.

Nous savons bien que, en ce qui concerne ces trois musiciens, beaucoup refusent d'employer ce terme ; mais ce sont le plus souvent des auteurs ayant à l'encontre du romantisme de solides préjugés, sur lesquels nous ne nous étendrons pas ici, et qui ne voient en lui que son aspect emphatique ou morbide. Il nous semble que notre époque, en raison de l'éloignement, considère autrement cette période. Il n'est, pour s'en convaincre, que de lire le merveilleux ouvrage de Paul Van Tieghem récemment réédité chez Albin Michel (collection « L'évolution de l'humanité ») : « Le romantisme dans la littérature européenne. »

Pour Beethoven, à moins de se refuser à le qualifier de quelque manière que ce soit, nous ne voyons que ce terme qui convienne, celui de « classique » que l'on emploie encore indistinctement pour tous les compositeurs de Lulli à Debussy n'ayant actuellement, pour ce qui est de la musique, aucun contenu précis. On peut évidemment ajouter que Beethoven est préromantique d'une façon originale, unique, en raison de la force particulière de sa personnalité. On pourrait en dire autant pour Goethe (2), dont le Werther est de 1774. On sait que Beethoven a longtemps pensé à composer un Faust ; on connaît sa passion pour Shakespeare ; l'admiration pour Shakespeare et pour Goethe se retrouve chez tous les romantiques, nous n'avons pas la prétention de l'apprendre au lecteur. Ces quelques indications suffisent pour se faire une opinion, en attendant une étude plus complète, qui manque, sur « Beethoven et le romantisme ».

⁂

Pour ce qui est des « trois styles », le découpage strict et les termes employés par d'Indy ont fait leur

---

(2) GOETHE (1749-1832) est couramment qualifié de « préromantique » par P. Van Tieghem. On ne voit pas pourquoi il n'en irait pas de même pour Beethoven, né en 1770 ! On pourrait également ajouter que l'évolution de ce dernier l'a peut-être plutôt rapproché du romantisme que celle de Goethe, la distance par rapport à certains aspects de l'époque étant à mettre au compte de la puissance de leur individualité.

temps. Mais il y a évidemment, chez Beethoven, une évolution, au cours de laquelle il se rapproche plus ou moins des « pôles » défnis par J. Massin : « Il y a le pôle EPIQUE, celui des symphonies... ; il y a le pôle LYRIQUE, celui des méditations les plus solitaires » (p. 271 à 281, en particulier p. 274 à 277).

On peut donc distinguer une première période, qu'on peut faire durer approximativement jusqu'en 1802-1803, pendant laquelle Beethoven est plus proche du pôle lyrique ; il écrit alors surtout de la musique de chambre, dans un style que nous avons tenté de définir au sujet des sonates pour piano composées à cette époque. Cette première période regroupe des œuvres assez diverses, car il faudrait mettre à part l'époque des premiers essais composés à Bonn — certains conçus à Bonn et terminés à Vienne — ; à cette période pourrait convenir l'expression de d'Indy « période d'imitation » (jusqu'en 1793-95).

Ensuite viennent les premières réalisations du « jeune maître » (1795-1803). Ces distinctions sont d'ailleurs toujours difficiles à établir et un peu discutables : dans chaque période figurent en effet des œuvres commencées auparavant ; pour certaiines, il peut s'écouler de deux à quatre ans (parfois davantage) entre les esquisses et la mise au point définitive, si bien qu'il arrive que voisinent dans la chronologie une œuvre d'un style nouveau et une autre appartenant encore au style précédent. Il y a parfois aussi comme une « hésitation » entre deux styles, comme dans la deuxième symphonie (première exécution le 5 avril 1803) qui, si elle annonce l'ampleur des compositions qui suivront, contient aussi beaucoup de passages fantasques, inattendus, qui rappellent l'univers des premières sonates.

⁂

Dans la période suivante, Beethoven se tourne vers un public plus large : il écrit beaucoup pour l'orchestre, auquel se joignent même les voix des solistes et des chœurs. La légèreté, la finesse, la fantaisie, sans disparaître, cèdent le pas à la logique de la grandeur, c'est-à-dire à d'autres caractéristiques en accord avec l'ampleur des réalisations entreprises (finale des 5e et 6e symphonies, et 5e concerto, par exemple). La 3e symphonie, les 21e et 23e sonates, les quatuors op. 57 sont, avec Fidélio, les premières réalisations de cette période, leur conception datant de quelques années auparavant (3).

Ce sont surtout les œuvres de cette « deuxième » période, si riche en grandes fresques orchestrales, qui ont contribué au succès toujours plus grand de Beethoven auprès d'un public de plus en plus large, au cours du XIXe siècle, puis, à une époque plus récente, auprès des auditeurs de la radio et des amateurs de disques de longue durée. C'est ce succès qui a entraîné la réaction exprimée par Vuillermoz que nous citions au début du premier de ces articles (« E.M. n° 171), réaction dont les causes ne sont sans doute pas toutes d'ordre exclusivement musical, mais explicables aussi par le prosélytisme exagéré, et peut-être dangereux pour la musique française de l'époque, de certains beethovéniens - wagnériens - franckistes. Nous sommes maintenant assez loin de cette querelle pour nous permettre de réconcilier dans notre Panthéon les anciens adversaires, et nous pouvons avouer que nous aimons ces grandes œuvres de Beethoven « malgré leur popularité, et, malgré les affirmations de Vuillermoz, pour des raisons qui sont surtout d'ordre musical.

⁂

Ensuite (à partir de 1813), pour des raisons longuement décrites et analysées par R. Rolland et J. Massin, Beethoven se replie sur lui-même, se rapprochant alors du pôle lyrique, bien qu'il écrive à la même époque la Messe en RE et la 9e Symphonie, où l'on pourrait voir la synthèse des deux styles. On retrouve alors les qualités mêmes des premières sonates, révélatrices de la personnalité profonde du compositeur.

A ce sujet nous reviendrons sur l'incompréhension partielle rencontrée chez R. Rolland (4). Alors qu'il parle pourtant de « finesse » d'écriture (p. 141), on est étonné qu'il n'apprécie pas la fantaisie préromantique qui caractérise la première période, de même nature, cependant, que celle des œuvres pour lesquelles il a lui-même trouvé cette merveilleuse image : « Les Flèches d'or de la fantaisie » ! Mais il faut remarquer que, la présentation actuelle en un seul volume risque de le faire oublier, les écrits de R. Rolland sur Beethoven s'échelonnent de 1903 pour le « petit » Beethoven (publié d'abord aux « Cahiers de la quinzaine », puis chez Hachette) à 1945 pour « La cathédrale interrompue » (« De l'Héroïque à l'Appassionata » est de 1928, « Le chant de la résurrection » de 1937).

Or, dans « Le chant de la résurrection », il rectifie lui-même ses opinions antérieures et montre combien l'idée que l'on se fait d'un artiste et de son œuvre est généralement simpliste. Il écrit (p. 441) : « Nous aussi nous avons changé... (la vie) Nous ne la simplifions plus, pour l'aimer ». De même, un peu plus loin, il analyse d'une manière très détaillée la « multiplicité » de la nature de Bethoven (p. 598-599). Tout ceci montre bien qu'on aurait tort de juger toute la musique d'un compositeur aussi complet d'après quelques œuvres-types, et de rejeter dans la catégorie des essais plus ou moins réussis celles qui s'éloignent d'un « modèle » défini d'une manière arbitraire.

Finalement, l'étude des différentes périodes de la production de Beethoven nous permet de compren-

(3) Les années 1802-1803 sont donc bien des années de transition ; il n'est pas étonnant que les œuvres de cette époque posent des problèmes à ceux qui voudraient les classer aussi nettement que ce qui appartient au blanc ou au noir.

(4) Id. chez Jean Escarra cité par R. Rolland p. 82 : « Jusqu'en 1817... la vie intime de Beethoven... n'a pas encore directement inspiré sa musique ! »

dre quels sont les pôles entre lesquels s'est développée sa personnalité :

pendant la première partie de son existence, il est plus proche du pôle de l'introspection ;

ensuite, il est plus extraverti ; il se tourne vers un public plus vaste (on pourrait dire : vers le public le plus vaste) :

enfin, sans renoncer complètement à cette ambition, il se rapproche du premier pôle ; c'est alors qu'il écrit des œuvres que peu de musiciens et d'amateurs pouvaient apprécier au moment de leur parution (5).

⁂

L'étude des premières sonates nous a donc permis d'apprécier leur importance, et d'évoquer, quoique trop rapidement, leur apport à la musique de piano, tout en précisant notre connaissance de la personnalité du compositeur. Nous y avons surtout trouvé l'expression d'une individualité préromantique, à travers un univers fantaisiste, où se jouent les mille nuances de la joie et de la mélancolie, exprimées par une musique à la fois très logique et très variée.

Beethoven s'y montre le créateur de la musique de piano du XIXe siècle ; comme ses principaux successeurs (et débiteurs) : Schumann, Liszt et Franck, il a confié à cet instrument, né presque avec lui, l'expression de son moi le plus intime.

(à suivre)

(5) Remarquons que cette division correspond à peu près à celle qui a été adoptée par J. et Br. Massin dans le catalogue chronologique de leur « Beethoven ».

Pour les Jeunes... Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSQUE ET CULTURE (chaîne France-Culture) :

Emission du 11 juin 1971 de 11 h à 11 h 30 :
1re Symphonie de Dutilleux (3e et 4e mouvements).

Emission du 25 juin 1971 de 11 h à 11 h 30 :
Escales de Jacques Ibert.

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (Fiches Pédagogiques destinées aux Educateurs et « Feuillets des Benjamins de la Musique » pour les élèves), éditées par MUSIQUE ET CULTURE.

Rappelons que MUSIQUE ET CULTURE édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIE, et le « Diplôme du Meilleur disque Loisirs-Jeunes ».

Pour tous renseignements : écrire à **MUSIQUE ET CULTURE**, 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

SAINT - MAXIMIN

(A) 9e Académie d'été du 5 au 24 juillet 1971

Le classicisme français
(orgue, clavecin, sonate, cours d'interprétation)

(Pour tous renseignements, s'adresser au couvent Royal-83, Saint-Maximin
Tél. : (94) 78-91-93

Chaque année, en juillet, se déroule une session ou l'enseignement à une place prépondérante et au cours de laquelle se rencontrent étudiants et musiciens de profession, organistes titulaires, facteurs d'orgues, curieux de prendre contact avec la musique française au clavier d'un instrument construit pour elle.

Consacré initialement à l'orgue seul, l'enseignement s'est étendu maintenant au clavecin, à la sonate et à la musicologie. Des orgues positifs, des clavecins sont installés dans les salles de l'ancien couvent et mis à la disposition des participants ayant satisfait aux épreuves d'admission.

Dans le même temps se déroulent des soirées de musique instrumentale de l'école française dans le somptueux décor du cloître et de la basilique.

⁂

(B) Soirées de musique française
du 6 au 17 juillet 1971

Pour tous renseignements (locations, etc.), s'adresser au Couvent Royal-83, Saint-Maximin
Tél. : (94) 78-91-93

ou au

Bureau du Festival d'Aix-en-Provence
2 bis, rue de la République, 13 - Aix-en-Provence

Autres bureaux de location

AVIGNON
Librairie Roumanille, 19, rue Saint-Agricol, tél. : 81-38-29.

MARSEILLE
Gebelin, 77, rue Saint-Ferréol, tél. : 33-31-76.

NICE
Delrieu, 45, avenue Jean-Médecin, tél. : 88-61-96.

TOULON
Argence, place d'Armes, tél. : 92-36-48.

LYON
Rabut, 30, rue Herriot.

J. S. BACH : L'ART DE LA FUGUE (1)

(Seconde partie)

par Jean-Louis GAND

Cette analyse suit le plan général adopté par Marcel Bitsch dans son édition de l'Art de la Fugue (Durand édit.) (1)

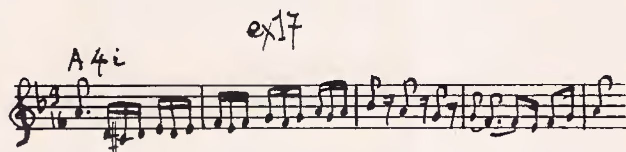
GROUPE 4 : FUGUES CANONIQUES A DEUX VOIX

L'écriture à deux voix ne doit pas dissimuler la progression constante des difficultés contrapuntiques qui sont résolues au cours de ces quatre fugues, en forme de canon.

Fugue XII

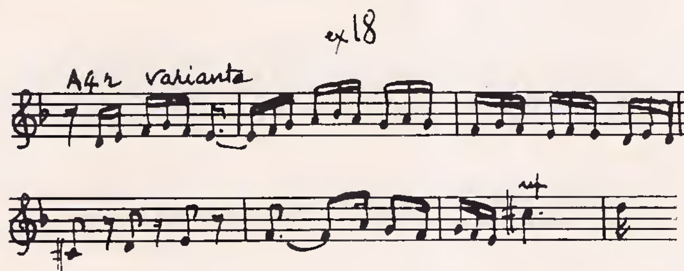
Canon à l'octave, en trois sections :

a) Le rythme ternaire, les groupes de croches conjoints donnent au sujet principal A4i l'allure d'une danse rustique qui contraste avec tout ce que nous avons déjà entendu. Présenté d'abord à la voix supérieure, A4i est reproduit, par le conséquent, une octave plus bas (mes. 5).



Réponse (mes. 25), reprise par le conséquent (mes. 29).

b) A la mesure 41, A4 rectus apparaît au ton de la dominante (la mineur). La réponse (mes. 61) est une variante amplifiée de A4r.



c) Mesure 77. Reprise de la première section. A partir de la mesure 99, le conséquent est accompagné d'une partie libre, à la voix supérieure.

Fugue XIII

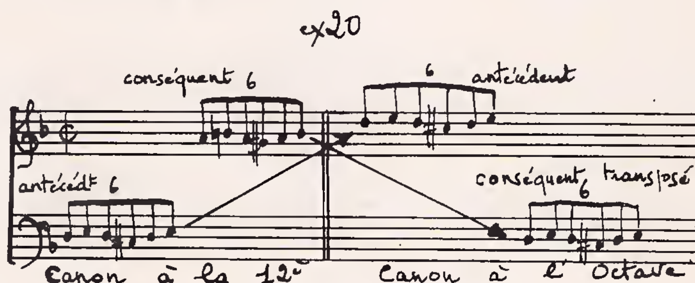
Canon à la douzième, en contrepoint renversable à la quinte. Deux sections :

a) A la voix inférieure, sujet A5r, reproduit par le conséquent une douzième plus haut (mes. 9). Il faut remarquer la très belle ornementation mélodique et rythmique du sujet principal, la plus riche de tout l'Art de la Fugue.



De la mesure 25 à la mesure 34, partie libre à la voix inférieure.

b) Renversement de la section précédente. Canon à l'octave. L'antécédent passe à la voix supérieure. La voix inférieure fait entendre le conséquent, transposé d'une quinte.

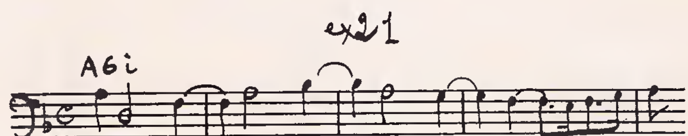


De la mesure 58 à la mesure 68, partie libre à la voix supérieure. Avant la conclusion, A5r est répété une dernière fois (mes. 68).

Fugue XIV

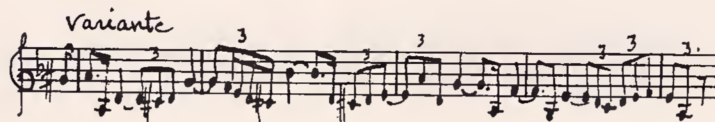
Canon à la dixième, en contrepoint renversable à la tierce. Deux sections.

a) Sujet principal en valeurs longues syncopées, A6i, reproduit par le conséquent une dixième plus haut (mes. 5).



(1) Voir l' « E.M. » n° 178, mai 1971, pp. 22/306.

Les doubles-croches, de plus en plus nombreuses, donnent le sentiment d'une accélération progressive. Variante très ornée de A6i (voix inférieure, mes. 25).



Partie libre à la voix inférieure, de la mesure 36 à la mesure 44.

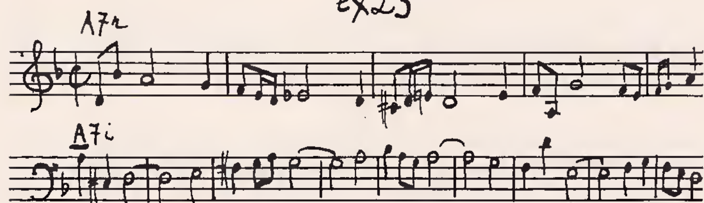
b) Mesure 40. Le renversement de la section précédente donne un canon à l'octave entre l'antécédent à la voix supérieure et le conséquent (mes. 44), transposé d'une tierce.

Partie libre à la voix supérieure, de la mesure 75 à la fin. Une coda fait réapparaître le sujet en diminution, à la mesure 79.

Fugue XV

Canon par augmentation et mouvement contraire, renversable à l'octave. Deux sections.

a) Le sujet A7r, très expressif, est d'abord présenté à la voix supérieure ; il est reproduit ensuite à la voix inférieure en augmentation et par mouvement contraire (**A7i**).



L'antécédent fait entendre une variante resserrée de A7r (mesures 13 et 17), reprise au conséquent (mes. 30 et 38).



De la mesure 25 à la mesure 54, la voix supérieure est libre, tandis que la voix inférieure continue à faire entendre l'augmentation.

b) Mesure 53. Renversement de la section précédente. L'augmentation passe à la partie supérieure. Partie libre à la voix inférieure à partir de la mesure 77. Une coda fait réapparaître le sujet une dernière fois à la mesure 105.

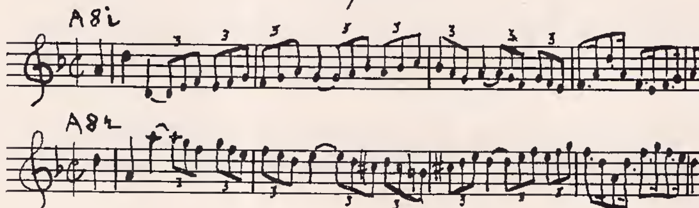
GROUPE 5 : FUGUE-MIROIR A 3 VOIX ET VARIANTE A 4 VOIX

Fugues XVI a et XVI b, à 3 voix

Ces deux fugues sont écrites suivant le procédé du renversable-miroir. Les dessins mélodiques de XVIa, pris par mouvement contraire, peuvent à nouveau se superposer, après échange des voix, pour donner une seconde fugue, XVIb. Celle-ci est donc le renversement complet de la première et comme son image vue dans un miroir. Le problème technique difficile, résolu ici, consiste à obtenir dans le renversement une musique aussi correcte et aussi satisfaisante à l'oreille que dans l'original. L'échange des voix se fait selon le schéma suivant :



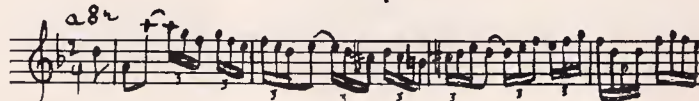
Sujet A8 remarquable par son anacrouse, l'énergie de ses trois noires initiales et la succession de ses triolets conjoints. L'exposition fait alterner le sujet rectus et inversus.



Des divertissements en forme de marches harmoniques conduisent à différentes entrées du thème dans les tonalités voisines. Noter l'emploi de plusieurs pédales et leurs renversements dans la fugue XVIb.

Fugues XVIIa et XVIIb

Variantes pour deux claviers des fugues précédentes. La polyphonie est complétée par une partie libre qui s'ajoute aux trois voix en miroir des fugues XVIa et XVIb. Le sujet est écrit en valeurs diminuées avec modification du rythme de la dernière mesure (en valeurs égales).



GROUPE 6 : FUGUE-MIROIR A 4 VOIX ET TRIPLE-FUGUE

Fugue XVIIIa

L'exposition présente le sujet principal sous sa forme la plus simple, en rythme ternaire, A9r. La réponse est accompagnée d'un contre-sujet qui revient aux entrées suivantes.

Au cours de la fugue, le thème ne réapparaît plus sous sa forme initiale ; il est constamment varié.

Première variante du thème à la voix supérieure (mes. 21).

Nouvelle variante superposée à la précédente (mes. 43).

Avant la conclusion (mes. 50), canon à trois voix de la variante 1.

Fugue XVIIIb

C'est le renversement de la fugue précédente, selon les principes que nous avons énoncés plus haut. On peut s'étonner que la difficulté de l'écriture en miroir, accrue encore par l'emploi des quatre voix, puisse se concilier avec une ornementation du thème sans cesse renouvelée. L'échange des voix se fait selon le schéma suivant : (ex. 30).

Sujet A9i. La réponse et les entrées suivantes sont accompagnées d'un contre-sujet. Combinaison des variantes 1 et 2 à la mesure 42.

Fugue XIX, à trois sujets

Cette fugue fait apparaître la dernière modification du sujet principal, deux sujets nouveaux et deux contre-sujets. Elle se divise en quatre sections dont la dernière est seulement esquissée.

a) Exposition du thème principal simplifié, A10r (en rondes), sans contre-sujet.

Nombreuses strettes du sujet rectus et inversus ; à deux voix, puis à trois voix, de plus en plus rapprochées. En voici un exemple (mes. 97) :

b) Mesure 114. Exposition du nouveau sujet F (en croches continues), accompagné d'un contre-sujet.

Combinaison de F et de A10, dans le ton principal (mes. 147), puis dans les tons voisins.

Noter la superposition de A10r, F et son contre-sujet, à peine modifié, aux mesures 156 et suivantes; de F et d'une strette de A10 (mes. 180).

c) Mesure 193. Exposition en strettes du nouveau sujet Gr, accompagné d'un contre-sujet. Les premières notes de G forment le nom de BACH.

Gi apparaît à la mesure 213. Remarquer le canon très resserré entre les voix extrêmes (mes. 217) ; la très grande liberté harmonique des mesures 224 et 225 ; le canon avec décalage rythmique du thème (mes. 226).

d) Mesure 233. Cette dernière section inachevée fait d'abord apparaître la superposition des trois thèmes A10r, F et G, accompagnés d'une partie libre à la voix supérieure. La dernière mesure est l'amorce d'un développement qui n'a pas été réalisé.

→ 18/338

SHAKESPEARE ? -- CONNAIS PAS !

par Marc-André BERA

Comme pris d'un scrupule, je demandai à mes étudiants de première année : **Ariel à Miranda,** cela vous dit-il quelque chose ? Et devant leur silence, **Prospéro,** voyons : **Prospéro** ? Quoi, pas même **Caliban** ? Est-il possible qu'aucun d'entre vous n'ait jamais entendu parler de **La Tempête** ? Je ne veux pas dire l'avoir lu dans le texte, ni même dans une traduction française, mais avoir au moins associé le nom de Shakespeare à ce chant du cygne, par le truchement d'un film ou d'une simple affiche. Mais non, rien : et l'on n'ose plus tâter le terrain à l'entour, demander qu'on situe Shakespeare par rapport à Chaucer, Milton ou Blake, fût-ce à un siècle près, ou qu'on repère les vingt années où il brûla les planches, par rapport à nos propres dramaturges, Garnier, Rotrou, Corneille, Racine, Marivaux. Molière serait-il plus heureux ? Saisirait-on au vol, dans un amphithéâtre de la Sorbonne, une allusion à l'homme aux rubans verts ou à la statue du Commandeur ?

Rien ne fait mieux sentir la mutation qui s'opère dans notre culture occidentale que ce genre de sondages. Et ce ne sont pas toujours les jeunes qu'il faut tenir pour responsables. Comment le saurions-nous, répondent-ils, puisqu'on ne nous en a jamais parlé ? — Vous en êtes sûrs ? Après tout, c'est possible.

Nathalie, fine mouche, qui sait que je vais bondir me glisse (elle a dix ans) : **Moi, je sais. Ariel, c'est une lessive. Mais ça ne vaut pas Skip.** Ce qu'elle aime le mieux, à la télévision, c'est la publicité. Ariel à Miranda (qui doit être une bonne espagnole) c'est le début de quelque bande de dessins animés, qui vantera l'appétit des enzymes. Mais Nathalie, elle, du moins, n'est pas dupe et me taquine. Elle sait que si je m'indigne, à table, de l'ignorance de mes lourdauds, c'est qu'il y avait quelque chose qu'ils auraient dû savoir, et qu'elle devrait savoir, pour n'être pas prise en défaut. Mais quoi ? Si elle ne le découvre jamais, c'est au hasard des lectures qu'elle fera, entre ses heures de piano. Ce ne saurait être à l'école, où sorti de La Fontaine et d'Alphonse-Daudet on ne connaît personne. Peut-être un jour, dans un cinéma du quartier, ou bien à l'Odéon à l'occasion d'une reprise, à moins que ce ne soit à Stratford-on-Avon. Mais combien auront cette chance ? Et combien, l'ayant eue, l'apprécieront ?

Voici quelques réflexions que j'avais mises sur le papier pour une préface à je ne sais plus quelle édition classique — et que l'éditeur, à l'époque, avait trouvées désabusées. Je les trouve, à les relire, encore fort en-dessous de la vérité. Qu'en pensez-vous ?

SHAKESPEARE EN FRANCE

Comme beaucoup de mariages d'amour ou de raison, la vogue de Shakespeare en France, depuis le XVIIIe siècle (on ne le connaissait guère avant Voltaire) repose sur une série de malentendus. On ne le lit que rarement dans ce qu'on appelle pourtant « La langue de Shakespeare ». On le découvre, à chaque époque, à travers ses traducteurs, ses commentateurs, ses adaptateurs ou ses interprètes. Chacun prélève un droit de péage au passage, et c'est justice. Voltaire devait longtemps se repentir d'avoir introduit « cet historien barbare » en France. Il n'a pas d'injures assez fortes pour dénoncer « cet impudent imbécile » de Letourneur, qui vient de publier sa traduction en deux volumes (en 1776) et sacrifie « tous les Français sans exception à son idole (il l'appelle le Dieu du théâtre) comme on sacrifiait autrefois les cochons à Cérès ». Tout cela « pour quelques perles », ajoute-t-il avec dépit, « que j'avais trouvées dans son énorme fumier ».

A quelques variantes près, ce sera la même erreur qui se reproduira chez les Romantiques, de Stendhal à Taine, de Vigny à Musset, de George Sand et Alexandre Dumas à Jules Laforgue, sans oublier bien sûr Victor Hugo, qui préfaçait — et revoyait sans doute en partie — la traduction monumentale de son fils (1) : pour le fond, Victor Hugo rejoignait sans doute Voltaire, mais le fumier ne lui déplaisait pas, pourvu qu'il fût « énorme » : « **J'admire tout, comme une brute !** » Admirer dispense de comprendre, dans bien des cas.

***

La traduction de François Victor Hugo (1852-1864) fit longtemps autorité. Au rebours de celle de Letourneur qui, comme tant d'autres traducteurs admirables de la même époque, avait le don de tout rendre en un français limpide, qu'il s'agît de Pope, de Defoe, de Richardson, de Sterne, ou de Shakespeare lui-même, François Victor-Hugo prend le parti du littéralisme, au point de respecter jusqu'à la coupe des vers, hérissant son texte de tirets qui le rendent indéchiffrable, et confirmant le lecteur français dans sa conviction que Shakespeare est d'autant plus profond qu'il est moins intelligible. Mais après tout, était-ce pire que d'entendre Sarah Bernhardt dans le rôle de Hamlet, d'après la version

---

(1) Cf. Albert Dubeux, **Les traductions françaises de Shakespeare** (1928) et Henri Fluchère, Shakespeare en France, dans **Le Théâtre élizabéthain** (1940).

en alexandrins rimés de Dumas fils ? On ne compte pas moins de huit tentatives de traductions intégrales, sans parler de plusieurs centaines d'adaptations de pièces diverses, avant 1900. Par contre, peu d'études critiques sérieuses, en dehors des essais de Stendhal, de Hugo, ou de Taine, qui reflètent plus les théories philosophiques ou esthétiques de leurs auteurs qu'une connaissance approfondie de l'œuvre de Shakespeare, replacée dans l'éclairage particulier de l'époque élizabéthaine. Une fâcheuse tendance à étudier la psychologie des personnages, comme s'il s'agissait d'êtres réels, au lieu d'analyser la structure des pièces, et les thèmes recurrents grâce auxquels le poète exorcise ses propres phantasmes ou démystifie ceux de ses contemporains, nous a valu d'innombrables dissections de **Hamlet,** à qui la personnalité du metteur en scène ou de l'acteur titulaire du rôle (de Sarah Bernhardt à Jean-Louis Barrault) vient encore ajouter une épaisseur d'ombre.

Il ne restait plus à Shakespeare que de se laisser annexer par les surréalistes. C'est chose faite, déjà, avec le doux Laforgue, qui se retrouve dans l'image du Prince des Ténèbres ; cela continue avec une récente « mise en pièces » de Macbeth, qui fit un peu de bruit l'autre hiver à Paris. C'est, à vrai dire, fort peu. La première moitié du siècle avait connu une certaine renaissance du théâtre, avec Copeau, et ses émules directs : Dullin, Jouvet, Baty, Pitoeff (qui réussit le miracle de faire passer **Hamlet** avec l'accent russe). Shakespeare en profita, en compagnie d'Ibsen, de Pirandello, de Tchekov, de G.B. Shaw, et maintenant de Beckett ou de Brecht. Il devenait l'éternel contemporain et le témoin des expériences de l'Avant-Garde ; bel hommage en vérité, mais peut-être aussi peu fondé que celui de Voltaire, découvrant quelques perles dans un énorme fumier, ou de Victor Hugo, identifiant Shakespeare à l'Océan. Il ne faut rien regretter de ce qui peut ramener les jeunes enthousiasmes vers l'œuvre du poète. Et la plus maladroite des tentatives pour monter une de ses pièces dans un cinéma de banlieue, ou sur les remparts de quelque Festival, vaut mieux que les vaines querelles d'érudits autour du « mystère » Shakespeare, dont on nous rebattait les oreilles il y a quelques années.

Mais Shakespeare souffre d'un mal plus profond, qui n'atteint pas que lui. Les traductions les plus sincères et les plus modestement fidèles comme celles de Gide ou de Marcel Schwob, de Thierry Maulnier ou de Pierre Bonnefoy, les adaptations les plus sobres ou les plus fastueuses, comme celles du T.N.P., du Festival d'Avignon, ou du Théâtre Français, ne restitueront jamais la magie du texte, la profusion jaillissante des images, la musique du vers, dans la langue originale. Cela, on le sait, et dans une certaine mesure on l'accepte. Et puis l'on peut toujours faire le pélerinage de Stratford, comme on se rend à Bayreuth, à Salzbourg, ou à Aix-en-Provence pour écouter Wagner ou Mozart. On peut aussi, à Paris du moins, revoir des films déjà anciens qui passent avec la voix de Laurence Olivier ou d'Orson Welles. Il y a bien encore le disque, que l'on pourrait utiliser en classe ,et les retransmissions de la radio, en attendant celles de la télévision anglaise ou américaine.

Mais la véritable raison d'une certaine désaffection à l'égard de Sahkespeare en France est à chercher ailleurs : nous n'avons plus le courage, ni la force, ni le temps de lui faire sa place dans nos classes, pas plus d'ailleurs qu'à nos propres « classiques ». Il n'y a pas que Venise qui s'enfonce dans la vase de notre époque, vouée aux choses utiles. Il est bien triste de penser que nous sommes hors d'état de transmettre à nos fils ce qui fut pour nous et pour tant de générations avant nous une telle source de joie. Espérons que cette éclipse ne sera que fugitive.

16/336 ←



A cet endroit du manuscrit autographe, Philippe-Emmanuel Bach a écrit de sa main l'indication suivante : « L'auteur est mort en écrivant cette fugue, dans laquelle le nom de BACH est introduit comme nouveau sujet. »

En apportant, dans chacune de ces fugues, la solution à un problème technique difficile, J.-S. Bach laisse une leçon exemplaire où sont utilisées toutes les ressources de l'écriture contrapuntique. Mais ce qui est remarquable, c'est la liberté qui éclate d'un bout à l'autre de l'œuvre. Vouloir rapporter les 22 fugues à un schéma unique serait vain ; chacune d'elles au contraire suit un plan qui lui est propre.

Cette variété étonnante ne peut faire oublier le soin apporté à la composition générale de l'œuvre, qui nous conduit des morceaux les plus simples aux constructions les plus complexes. L'intérêt musical est sans cesse renouvelé par la progression des moyens employés et l'unité fondamentale de l'œuvre s'en trouve encore renforcée.

L'ÉDUCATION MUSICALE ET LE DÉVELOPPEMENT GÉNÉRAL DE L'ENFANT DANS LES JARDINS D'ENFANTS EN U.R.S.S.

(Extraits du rapport de Mme N. VETLOUGUINA)

par A. AMELLER

Délégué français au Comité International de l'I.S.M.E.

I. — Etat actuel de l'éducation musicale pré-scolaire

L'élite de l'humanité a toujours rêvé d'un développement harmonieux des générations montantes. Nous avons, dans notre pays, les conditions propices pour faire de ce rêve une réalité. Des millions de petits enfants fréquentent les jardins d'enfants subventionnés par le gouvernement. On y dispense aux enfants une éducation qui combine le développement intellectuel et le développement physique. C'est là que se forment les bases de leur conception du monde, de leur caractère, de leur morale et de leurs goûts. La musique a, dans ce système d'éducation, une place importante.

La pédagogie mondiale a amassé une grande expérience d'éducation musicale comprenant certains aspects de l'activité musicale accessibles aux enfants tels que : l'audition de musique interprétée par des adultes, la plus simple des interprétations — le chant — le rythme, le jeu sur des instruments pour enfants, l'assimilation des premières notions de musique et du solfège élémentaire, et enfin, la participation à la création dans des jeux musicaux, des rondes et des chants improvisés.

Ce travail se fait de manières diverses dans divers pays, en fonction des différences de structure sociale, de culture nationale et des traditions pédagogiques.

L'expérience de ces pédagogues étrangers et de quelques autres encore est intéressante et mérite d'être étudiée. Il va de soi que nous sommes loin de tout, cependant ; de sérieuses divergences s'élèvent principalement en ce qui concerne la méthodologie et la théorie. Elles se manifestent dans l'interprétation philosophique du rôle du milieu social et de l'hérédité musicale, dans la compréhension des processus du développement musical et du caractère de la direction pédagogique, lorsqu'il s'agit de définir les buts de l'éducation.

La question de la manifestation concrète du don musical se résoud différemment. Les représentants des tendances idéalistes sont d'avis, qu'il est donné à l'enfant par la « nature » et, par conséquent, seules des capacités innées déterminent la manière de les développer ; cela se fait spontanément, et l'on accorde à l'auto-expression un rôle prépondérant. On affirme que l'expérience musicale est irremplaçable et que l'on ne peut agir sur elle, c'est pourquoi on attribue à l'adulte le rôle d'observateur et de conseiller prudent des manifestations spontanées des enfants. En fin de compte, de nombreux enfants qui n'ont pas manifesté de don, pour diverses raisons, ne sont pas aidés par un pédagogue et se trouvent privés du plaisir que procure le contact avec la musique.

Les psychologues et les pédagogues soviétiques ont un tout autre point de vue. Seuls les dons sont innés, quant aux capacités, elles se forment au cours de l'éducation et des études. Il en découle l'exigence d'un développement musical pour tous les enfants. Une éducation bien organisée peut enrichir par la musique le monde spirituel de chaque enfant et permet en même temps de déceler les enfants réellement doués. Ceci n'est, évidemment, possible que si l'on dispose de cadres qualifiés. Dans chaque jardin d'enfants il y a un spécialiste de la musique. Il faut remarquer, à vrai dire, que leur formation est loin d'être toujours satisfaisante et l'on a pris justement des mesures pour l'améliorer.

II. — Sens musical de l'enfant ses trois symptômes principaux

Une activité musicale qui inclut divers aspects permet de développer des capacités spéciales. Mais ce qui nous intéresse pour le moment, c'est la question du sens musical en général, en tant que réceptivité particulière de l'enfant à la musique, qui influence toute sa vie psychique et a une importance particulière dans la formation de sa personnalité. Voici les plus importants symptômes du sens musical d'un enfant :

1. L'attitude de l'enfant vis-à-vis de la musique en tant que phénomène de la vie. La musique doit émouvoir le jeune auditeur, l'amener à réagir, faire naître en lui des pensées et des sentiments. Il doit savoir : faire écho à son contenu imagé et émotionnel, être triste quand il écoute une piècette sur une poupée malade, s'émerveiller au récit sur de hardis cavaliers, rêver, se réjouir, s'attrister. Ayant entendu à la radio une chanson mélancolique, un enfant de cinq ans a dit : « Le monsieur chante sa peine. »

2. La faculté d'écouter et de différencier les phénomènes musicaux. Cela exige une culture musicale et auditive donnée, une attention spontanée à de l'oreille dirigée librement vers tel ou tel phénomène musical. Les enfants doivent savoir comparer les propriétés du son les plus simples ; les images musicales contrastées et les diverses constructions musicales.

3. Apparition chez l'enfant de manifestations de créations musicales. Déjà, la perception de l'image musicale éveille l'imagination de l'enfant, les formes les plus simples de la création musicale (chant, jeux musicaux, danse) font leur apparition.

Le développement de tous ces aspects du sens musical de l'enfant lui fait découvrir des rapports avec les phénomènes de la vie, lui fait ressentir un éventail d'émotions et stimule son imagination créatrice ; tous les processus psychiques acquièrent une coloration esthétique originale. Dans ces conditions, la musique commence à exercer son influence sur le développement harmonieux de la personnalité de l'enfant.

III. — Influence de la musique sur la formation morale de l'enfant

La perception, par l'enfant, des sentiments exprimés dans la musique agit sur la formation de son être moral. La musique s'adresse directement aux sentiments de l'enfant et son action est souvent bien plus forte que la persuasion ou les indications. En choisissant des œuvres de contenus imagés et émotionnels variés, nous éveillons la sensibilité de l'enfant et enrichissons son monde intérieur.

Sur les traces de Robert Schumann et de P. Tchaïkovsky, les compositeurs soviétiques tendent à créer une musique qui réjouisse et émeuve les enfants. Les trésors de la musique pour enfants se sont enrichis des œuvres de S. Prokofiev, D. Chostakovitch, A. Alexandrov, D. Kabalevsky. Les compositeurs M. Krassev, M. Rauchwerger, E. Tilitchéiéva, T. Potapenko, A. Filipenko, etc., écrivent pour les tout-petits. Les genres de musique pour enfants sont variés : chansons, musique d'audition et pour exercices rythmiques, opéras pour enfants, musique pour spectacles de marionnettes, pour contes, petites partitions pour orchestre d'enfants, jeux musicaux didactiques, rondes et comptines, etc...

La musique destinée aux enfants est variée de même par son atmosphère, son contenu, ses moyens d'expression y sont représentés : l'humour (les enfants le perçoivent toujours très bien), le lyrisme, l'héroïsme.

La pratique de la musique a une action éducative directe. Quand ils chantent, et jouent, les enfants sont saisis d'une émotion commune. Le chant en commun exige des enfants un effort commun. Celui qui chante faux altère la qualité générale de l'interprétation. L'échec d'un enfant est considéré comme un échec collectif. L'émotion commune crée cependant une atmosphère favorable pour le développement individuel. L'exemple des autres enfants, l'entrain général, la joie de l'interprétation entraînent les enfants timides et peu sûrs d'eux-mêmes. Si par contre l'enfant est gâté par l'attention générale, s'il est trop sûr de lui, la démonstration des résultats obtenus par ses camarades sert de frein à ces manifestations négatives. On peut amener un tel enfant à aider les autres, en lui apprenant l'humilité. En même temps, ses capacités individuelles sont on ne peut mieux développées grâce aux exercices de plus en plus compliqués qu'on lui fait faire.

Pendant les cours de musique, les enfants acquièrent l'habitude de bien se conduire. La variété constante du genre des exercices, la succession des divers aspects d'activité (chant, audition, jeu sur instruments pour enfants, mouvements en musique) exigent des enfants de l'attention, de la compréhension, de la rapidité dans la réaction, de l'organisation et des efforts de volonté. Pour le chant il faut commencer et finir à temps, pour la danse, les jeux, l'enfant doit savoir agir en se soumettant à la musique ce qui retient parfois son désir impulsif de courir plus vite, de dépasser quelqu'un. Cela perfectionne les processus de freinage, affermit la volonté et apprend à se bien conduire.

Le jeu musico-théâtral entraîne à la création collective au cours de laquelle se créent, entre les enfants, des relations définies. On procède ensemble à la distribution des rôles ; au cours du jeu, la notion de « partenaire » prend tout son sens, et on apprend à lui donner la réplique. Les enfants apprenant à apprécier les résultats obtenus, les leurs et ceux des camarades. Ils n'approuvent pas ceux qui tentent de se mêler de l'action des autres, ceux qui présument de leurs possibilités. Se pose la question du choix d'un « leader » du jeu ; les enfants ne reconnaissent leur rôle que lorsqu'il ne pèse pas sur eux, auquel cas ils expriment parfois secrètement, parfois ouvertement leur mécontentement. Quelles que naïves que soient les formes sous lesquelles ils l'expriment, il y a souvent de quoi s'étonner de la justesse de jugement des enfants. Tout cela montre que l'activité musicale crée des conditions favorables à l'éclosion de relations morales entre les enfants et influence leur manière d'être.

IV. — Stimulation des capacités intellectuelles de l'enfant pendant les cours de musique

Le rôle de la musique est tout aussi évident dans la stimulation de l'activité intellectuelle de l'enfant. Le développement des capacités musicales est inséparable de l'évolution intellectuelle. La perception de la musique exige

de l'attention, le don d'observation et de compréhension. L'enfant écoute la musique avec attention, compare les sons par leur ressemblance ou leur contraste ; il les isole de l'ensemble des autres sons ; découvre leur valeur expressive, suit l'évolution des images musicales, tâche de comprendre la structure de l'œuvre, fait ses premières généralisations ; des comparaisons lui viennent à l'esprit des associations, il prend conscience des liens du texte de la chanson, du titre d'un morceau avec le contenu musical, définit son caractère. Ces premières tentatives d'appréciation esthétique, qui exigent une certaine somme d'observation intelligente, sont faites, il va sans dire, sous la direction d'un pédagogue.

La musique, comme les autres branches de l'art, a une valeur cognitive. C'est une fenêtre de plus sur le monde inconnu à l'enfant. Cependant, si l'on veut que la musique puisse agir sur l'enfant, il faut développer « le sens musical », « l'écho musical ». La composante la plus importante du sens musical est l'oreille musicale. Les psychologues soviétiques A. Léontiev et A. Zaporogets citent des faits sur le développement des sensations audives à l'âge pré-scolaire. Vers six, sept ans, on remarque chez l'enfant un accroissement rapide de sa sensibilité auditive qui devient deux fois ce qu'elle était. La sensibilité auditive est caractérisée par des particularités individuelles fortement marquées. On a établi la dépendance directe de sa qualité de la pratique systématique de tous les genres de l'activité musicale.

Les premières tentatives de création de l'enfant, quelles qu'humbles qu'en soient les résultats, ont une très grande importance pour son développement esthétique et intellectuel. Au cours de l'activité créatrice, nombre des moments de l'émotion esthétique (perception, représentation, imagination, jugement) ne forment, en quelques sortes, qu'un seul nœud et sont particulièrement dynamiques. Tout ce que les enfants ont reçu au cours de la création devient pour eux de l'acquis.

Dans leur chant improvisé, dans le jeu musico-théâtral, dans la danse, les enfants agissent le plus souvent par intuition.

Chez les enfants, la création dans le chant se manifeste sous diverses formes. Ce sont des intonations, des airs, des mélodies qui imitent parfois les intonations teintées d'émotions du parler humain (« question-réponses »), c'est aussi l'air que l'on fredonne en marchant, en dansant, en berçant sa poupée, etc... Les intonations dans le chant proviennent le plus souvent de la réaction naturelle et spontanée à l'environnement. Elles expriment des émotions diverses : regret et gaité, émerveillement et étonnement, etc... Mais si l'adulte laisse les enfants au niveau des manifestations spontanées, ils ne pourront pas tous participer à la création, ne prendront pas part à tous ses aspects et cela appauvrira leur développement musical. Quand un adulte soulève devant l'enfant des problèmes de création, cela provoque une recherche active qui exige une grande activité intellectuelle : l'enfant commence à se servir des sons, il fredonne une mélodie, y apporte des variations, cherche différents moyens d'exprimer sa réaction à un texte littéraire donné. Il est parfaitement évident, que tout cela provoque chez l'enfant un travail intensif de l'imagination et le pousse à exprimer son sentiment vis-à-vis des phénomènes de la vie qui l'ont amené à la recherche créatrice. Pour cela une certaine expérience musicale est indispensable. Si, par exemple, on n'a pas appris à l'enfant les nuances les plus élémentaires du chant, il ne saura pas les utiliser, même s'il a tendance, intuitivement, de chanter une berceuse à voix basse, sans se presser.

Les manifestations créatrices sont encore plus évidentes dans l'activité rythmique musicale. Les enfants improvisent et combinent les mouvements de danse avec un grand plaisir, en chantant et se déplaçant en musique. Une danse caractéristique, une danse populaire la pantomine et surtout le jeu musical dramatique amènent l'enfant à retransmettre une certaine image de la vie, à caractériser un personnage. Dans les actions des enfants, on peut remarquer un certain enchaînement déterminé. D'abord ils écoutent la musique, discutent de son thème, parfois distribuent les rôles. Ensuite, ils s'attachent à la réalisation de ce qu'ils avaient ébauché, cherchent des moyens d'expression imagés. Enfin vient l'interprétation définitive, la finition de la composition dans son entier, et l'appréciation de leurs propres actes. A chaque étape, devant les enfants, se lèvent des questions qui exigent une tension intellectuelle. Se basant sur leur expérience, sur leurs impressions artistiques, ils prévoient le déroulement supposé du jeu, de l'action des personnages. Tout cela, bien sûr, n'atteint pas à une forme achevée, de même qu'au cours du jeu les enfants s'écartent souvent de ce qu'ils s'étaient proposé de faire, mais le processus de la création est toujours lié à une stimulation de l'activité intellectuelle. L'imagination créatrice joue ici un rôle particulier, car les enfants essaient de se représenter leur personnage tel qu'il doit être, les moyens — mouvement, mimique, mots — d'exprimer les images musicales. Ainsi diverses formes de l'éducation musicale favorisent le développement intellectuel de l'enfant.

V. — Corrélation entre le développement esthético-musical et physique

La musique n'agit pas uniquement sur les centres auditifs, elle influence aussi l'état général de tout l'organisme de l'enfant, appelle des réactions plus généralisées, liées à la modification de la circulation et de la respiration. Déjà I.P. Pavlov et V.M. Bekhterev l'indiquent. V.M. Bekhterev, par exemple, soulignait que la définition des causes et des mécanismes de l'action de la musique sur l'organisme permet de savoir comment amener ou calmer l'excitation. Les réactions de l'organisme à la musique ont été étudiées tant par des chercheurs soviétiques : Doguel, Tarkhanov, Kravtsov, etc... que par des chercheurs étrangers : Patioum, Bineau, Ferré, etc... A.S. Doguel, à l'aide de divers appareils a défini l'accélération et le ralentissement de la circulation, le changement de fréquence du pouls en fonction de la perception de sons de hauteurs différentes, de mode majeur ou mineur, de consonnances et de dissonances, du mouvement montant ou descendant d'une mélodie, du temps, du rythme, du dynamisme, des harmonies simples ou compliquées, etc. Le

célèbre savant soviéttique P.N. Anokhine, élève de I.P. Pavlov, qui dans les années 20 avait déjà étudié les questions de l'influence des modes majeur et mineur sur l'état d'un homme, dans ses derniers travaux, en vient à conclure que si l'on sait utiliser les composantes mélodiques, rythmiques et autres de la musique, l'on peut régler l'état d'un sujet pendant le travail, le repos, etc. Toutes ces données sur les conditions physiologiques de la perception musicale sont importantes aussi pour la pédagogie ; elles donnent des preuves matérielles du rôle de la musique dans le développement général de l'enfant.

Mais l'activité musicale peut agir sur l'organisme de l'enfant sous d'autres rapports encore. Ainsi, si le chant est correctement mené (son naturel et clair, modulation nette, bonne articulation) il répartit les activités de l'appareil vocal.

Grâce à des exercices constants, on renforce les cordes vocales. Si pendant le chant, la position est correcte, la respiration devient régulière et plus profonde et cela, à son tour, renforce l'appareil respiratoire. Le chant améliore le parler de l'enfant (ce n'est pas pour rien que les spécialistes de l'orthophonie emploient le chant comme l'un des moyens de guérir le bégaiement), développe la coordination audio-vocale.

La corrélation étroite entre la musique et le mouvement peut être étudiée aux cours de rythme. L'action de la musique sur l'amélioration de la tenue de l'enfant, la coordination de ses mouvements, sa manière de marcher, de courir, est bien connue. La musique, le développement de ses images jouent un rôle déterminant pendant les cours de rythme. Le mouvement accompagne la musique, exprime son contenu imagé ; c'est en lui que se réalisent les caractères de la musique, exprimés dans des œuvres à programme ou de danse. On peut parler de réalisation dans le mouvement des principes du contraste et de la répétition, de coïncidence des structures de l'œuvre et de la danse. Des dessins rythmiques, des accents, une pulsation métrique peu compliquée sont facilement reproduits dans la marche, la course, les claquements de mains et les mouvements de danse. Les variations de mouvement et de tempo dans une musique amènent un changement dans les mouvements, jouant sur leur vitesse, leur degré de tension, leur aptitude et leur orientation.

Passons à une brève conclusion. Le but du développement harmonieux de l'enfant se réalise dans la pratique de l'éducation nationale dans les jardins d'enfants soviétiques. Il y a à cela toutes les conditions sociales et matérielles requises. L'éducation esthétique des petits enfants est un sujet de préoccupation pour de très nombreux gens. Les efforts des spécialistes de l'éducation pré-scolaire : compositeurs, poètes, musiciens ; des éducateurs et des chercheurs tendent à créer un système d'éducation musicale à partir de bases scientifiques.

La pédagogie soviétique considère que chaque enfant normal possède des possibilités virtuelles de développement, possibilité musicale entre autres. Une éducation et un enseignement corrects jouent ici un rôle décisif. C'est à l'âge pré-scolaire que sont développées les bases à partir desquelles croîtra, plus tard, la culture musicale de l'homme. Les dernières données scientifiques témoignent des grandes possibilités encore incomplètement exploitées dans l'éducation des enfants de cet âge. Une préparation professionnelle précoce qui, soit dit en passant, n'est pas toujours justifiée, ne fait pas partie des problèmes de l'éducation nationale. Notre but est, que tous les enfants soient mis en contact avec les formes simples de l'activité musicale, qu'ils aient tous un goût et une oreille développés. C'est précisément dans ces conditions que l'on pourra déceler les enfants particulièrement doués.

L'activité musicale favorise le développement général de la personnalité de l'enfant. Une corrélation étroite entre toutes les branches de l'éducation, de même que la pratique des aspects et des formes variées de l'activité musicale créent des conditions optima pour l'extériorisation des goûts et des aptitudes de chaque enfant et pour le développement harmonieux de tous nos élèves.

Le nombre des candidats et candidates au C.A.E.M. 2e partie qui porront être admis pour le recrutement de professeurs stagiaires dans les centres pédagogiques régionaux, a été, pour la musique fixé à :

110

(B.O.E.N., n° 19 du 13-5-71, pp. 1230 et 1231)

PIERRE MERCURE (1927-1966) :

Psaume pour abri (1963)

(Cantate radiophonique sur des poèmes de Fernand OUELLETTE)

par Jean MAILLARD

Bibliographie

Seul parmi les dictionnaires français, celui publié par Marc Honegger chez **Bordas** consacre à Pierre Mercure un article.

On consultera par ailleurs les précieuses **Biographies de compositeurs** publiées par le **Service international** de la **Société Radio-Canada** de Montréal (1964 et ss.).

Le compositeur

Pierre Mercure est né à Montréal le 21 février 1927. Son enfance est imprégnée d'art, tout particulièrement de musique, grâce aux goûts familiaux. Son père, avocat, s'intéresse non seulement à la musique mais à l'activité théâtrale, tandis que sa mère est une excellente pianiste qui abandonne une carrière d'instrumentiste au moment de son mariage.

Dès l'âge de onze ans, Mercure entreprend de sérieuses études de piano, mais sa curiosité le pousse à s'essayer sur divers autres instruments : orgue, violoncelle, trompette, flûte et, surtout, basson. Il mène de front ses études générales, passionné notamment de mathématiques et de philosophie, et ses études musicales sont bientôt disciplinées par un enseignement régulier au Conservatoire de Monréal. En 1946, il est engagé comme bassoniste à l'Orchestre symphonique de Montréal où il restera environ quatre années. Cette période est jalonnée par les premières compositions : musique de scène pour **Alice au Pays des Merveilles,** puis **Kaléïdoscope,** fantaisie symphonique créée à Radio-Canada en 1948 et que le musicien remaniera l'année suivante.

Peu après, une autre œuvre est enregistrée et diffusée dans le monde entier ; en l'occurence, **Pantomine** pour instruments à vent et percussion, où s'accusent les contrastes de lignes, de formes et de timbres instrumentaux, selon une esthétique musicale très personnelle suscitée par le peintre canadien Paul-Emile Borduas. Ce dernier, décédé en 1960, a exercé une influence très nette sur plusieurs groupements d'avant-garde comme le **Prisme d'yeux,** le **Refus global** et les **Rebelles.**

Tendant à s'émanciper totalement de la tradition d'ordre et de quiétude propre à la mentalité canadienne, de nombreux jeunes vont se regrouper afin d'initier le public du Québec aux dernières acquisitions du monde sonore. Presque tous ces jeunes canadiens français sont de la même génération, celle des années 1925-1930 : Michel Perrault, Clermont Pépin, Pierre Mercure lui-même, François Morel, Roger Matton, Serge Garant, Gabriel Charpentier, avec deux aînés, Jean Papineau-Couture et Maurice Dela, et un cadet, Gilles Tremblay, né en 1932. Presque tous ont été des élèves de composition de Claude Champagne (— 1891) et vont venir travailler en France (à l'exception de François Morel).

Parmi cette pléïade de jeunes artistes à la fois enthousiastes et engagés humainement, Pierre Mercure est sans doute celui qui vivra le plus pleinement, le plus « romantiquement » oserait-on dire, son apostolat artistique, encore qu'il n'y ait aucune trace de sentimentalisme fade dans son œuvre.

En 1949, une bourse de la Province de Québec lui permet de venir, selon son vœu, étudier à Fontainebleau et à Paris sous la direction de Nadia Boulanger, puis avec Arthur Hoérée (orchestration) et Jean Fournet (direction d'orchestre). Fasciné par les

recherches multiples des jeunes Français, il s'enthousiasme avec ses condisciples Clermont Pépin, Jocelyn Binet et Gabriel Charpentier pour la musique aléatoire ou pour les recherches entreprises par Pierre Schaeffer dans le cadre de la Radiodiffusion Nationale. C'est à cette époque qu'il écrit : « **Gabriel Charpentier et moi-même avons passé des heures et des heures à faire des expériences de compositions fortuites et d'improvisations. Par exemple, nous écrivions chacun la moitié d'une composition pour deux pianos dont nous ne connaissions que vaguement la forme et la durée. Chacun écrivait sa partie seul. Puis nous nous rencontrions le jour suivant pour jouer cette musique ensemble ; les effets fantastiques de notre expérience nous excitaient beaucoup.**

Retour au Canada en 1950. Pierre Mercure reprend son activité au sein de l'Orchestre des Concerts Symphoniques de Montréal. Une nouvelle bourse lui permet d'effectuer un stage d'été à Tanglewood en 1951. Il y travaille la technique sérielle avec Luigi Dallapiccola. En 1952, il entre comme réalisateur au réseau français de la Radiotélévision canadienne. C'est à lui qu'est due notamment l'Heure du Concert et les Concerts pour la jeunesse dont le rôle sur le développement sur la musique au Canada est important.

Son activité créatrice renaît vers 1955 avec **Dissidence,** trois mélodies pour soprano et piano sur des poèmes de Gabriel Charpentier. Ce même poète-musicien inspire l'année suivante la belle **Cantate pour une joie** pour soprano, chœur et orchestre, publiée chez Ricordi à Toronto. Il achève peu après son **Divertissement** pour Quatuor à cordes et orchestre à cordes (1957), commande du McGill Chamber Orchestra qui en assure la première audition sous la direction d'Alexander Brott. L'année 1959 voit la dernière étape de Pierre Mercure dans la composition musicale « traditionnelle » avec un **Triptyque** à grand orchestre (Ricordi) créé sous la direction de Walther Susskind dans le cadre du Festival de Vancouver.

Extrêmement impressionné par le génie d'Edgard Varèse, fort de ses expériences parisiennes, Pierre Mercure aborde alors une période dominée par les compositions à composantes électroniques. Il va d'ailleurs préciser ses acquisitions dans ce domaine à New York, sous la direction de Richard Maxfield. C'est alors une période féconde qui correspond au mariage de Pierre Mercure et à la naissance de ses enfants. Paraissent successivement **Incandescence,** ballet de sons synthétiques sur ruban magnétique (1961), **Structures métalliques n° 1** et **n° 2,** quatre pistes sur ruban magnétique avec sons métalliques (1961), **Répercussions,** trois pistes sur ruban magnétique avec sons de carillon japonais (1961), **Improvisation,** ruban magnétique à piste unique avec sons de piano (1961), **Tétrachromie,** pour instruments à vent, percussion et bandes électroniques (1963), **Formes 64,** sonorisation de film en musique concrète et instruments à vent comprenant saxophone, tuba et trombone (1964), **Eléments III** (film) pour flûte et musique concrète (1965).

« **Le monde ordonné des formes,** écrit-il, **ne doit pas nous aveugler sur le phénomène de la transformation de la vie actuelle, ni sur la présence de l'inintelligible. Si nous fermons les yeux sur ce phénomène, nous nous exposons à sortir de la vie réelle. L'artiste, le compositeur doit être sincère dans sa représentation de notre nouvelle ère. Il lui incombe de jouer son rôle dans ce nouveau monde qui évolue inévitablement, qu'il le veuille ou non. L'artiste doit choisir : le faire sien ou s'évader. Mais ne serait-ce pas avouer sa défaite que d'abandonner la lutte au moment où de si graves questions sont en jeu ?** » Cependant, un cri de révolte lui était arraché avec son **Psaume pour abri,** cantate radiophonique pour récitant, musique électronique, cordes, cuivres, percussions, harpe, clavecin et deux chœurs, conçue en 1962-1963 sur des poèmes de Fernand Ouellette.

« **L'artiste doit choisir : faire sien ce monde ou s'en évader...** ». Le portrait de Pierre Mercure montre dans le regard une inquiétude certaine, celle de l'être sensible qui reprend à son compte les angoisses et les souffrances multiples du monde d'aujourd'hui avec sa folie d'information et de propagande. Dans une vision d'Apocalypse prochaine, le **Psaume pour abri** est un cri qui s'apparente à **Guernica** de Pablo Picasso, dont Clermont Pépin a laissé une libre vision sonore, à **Un survivant de Varsovie** d'Arnold Schoenberg, au **Requiem d'Auschwitz** de Christophe Penderecki ou au **Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima,** du même musicien, ou encore à la **Symphonie liturgique** d'Arthur Honegger. Comme tous ces artistes, Pierre Mercure a été singulièrement « **sincère dans sa représentation de notre nouvelle ère** ». Mais de Honegger, on songe plus encore à la belle **Cantate de Noël** qui suit, dans les grandes lignes du moins, la progression émotive du **Psaume pour abri,** mais pour s'achever sur une perspective plus désabusée.

Sans doute aurait-on pu croire, après le rayon d'espoir qui éclaire les dernières mesures du **Psaume pour abri,** que Pierre Mercure avait définitivement triomphé de l'angoisse inhérente à notre temps. Et cependant, brutale, la mort fauchait en pleine maturité cet artiste qui comptait parmi les plus belles gloires de la jeune musique canadienne : à trente-neuf ans à peine, le 30 janvier 1966, il disparaissait dans un accident de voiture, non loin de Lyon.

Le poète

Fernand Ouellette est l'un des plus attirants parmi les jeunes poètes canadiens. Ses œuvres sont disponibles à Paris, à la Librairie **Sources,** 49, rue de Seine.

Il est un peu plus jeune que Pierre Mercure (Montréal, 2 septembre 1930), mais le même idéal les anime l'un et l'autre. Il appert cependant que si l'expression de Pierre Mercure tend, en dépit de son

modernisme, vers un romantisme permanent qui peut atteindre une certaine morbidesse, Fernand Ouellette offre, dans son regard comme dans son œuvre un détachement, une pureté qui illumine, une vision quasi prophétique, un rève messianique : il y a de l'Inspiré en lui. Il y a aussi son amour de la Musique. Marié, père également de trois enfants, il n'a pas abandonné pour autant la lutte pour la libération de l'art canadien, qu'il veut hausser à l'expression universelle sans souci de folklore. Collaborateur de plusieurs revues, réalisateur à la radio et à la télévision canadiennes pour lesquelles il a fait récemment en collaboration avec Robert Marteau une belle série d'émissions sur les troubadours, son activité de poète est jalonnée par les recueils suivants : **Ces anges de sang** (1955), **Séquences de l'aile** (1958), **La poésie dans ma vie** (1964), **Le Soleil sous la mort** (1965), **Dans le sombre** (1967), **Les actes retrouvés** (1970). En 1959, il fonde la revue **Liberté** dont il devint rédacteur en chef en 1961. De 1966 à 1968, il fut commssaire de l'enquête sur l'enseignement des arts au Québec.

Attiré, lui aussi, par la puissante personnalité d'Edgard Varèse, il consacre en 1959 un numéro spécial de **Liberté** à ce musicien puis, en 1960, publie Visages d'Edgard Varèse (Editions de l'**Hexagone**) qui deviennent en 1966 le livre essentiel, connu des lecteurs de **L'Education Musicale** (Editions HMH Montréal, Seghers Paris et Orion Press New York) et qui fut couronné du Prix France-Québec.

Genèse de l'œuvre

C'est en 1962-1963, alors qu'il était boursier du Ministère des Affaires Culturelles du Québec, que Fernand Ouellette réalisa en collaboration avec Pierre Mercure le scénario pour une cantate intitulée **Psaume pour abri,** destinée aux programmes de la Communauté de langue française. Cette cantate expérimentale, essentiellement conçue pour une présentation stéréophonique, fut exécutée le 26 avril 1963 au Studio 12 de Radio-Canada sous la direction du compositeur par des solistes canadiens parmi lesquels Charlotte Boisjoli (récitante), Serge Garant (clavier), la Chorale Bach de Montréal, les élèves de seconde année de l'Ecole Nationale de théâtre du Canada pour les chœurs parlés, et des instrumentistes montréalais. La réalisation des bandes électroniques (sons sinusoïdaux), des quatuors à cordes et des quintettes de cuivres est due aux Studios de Radio-Canada. L'enregistrement final fut fait à la Salle Victoria, Westmount, Montréal.

L'œuvre bénéficia du Grand Prix de la Communauté radiophonique des programmes de langue française.

Documentation

Le **Psaume pour abri** de Pierre Mercure et Fernand Ouellette n'a pas encore été gravé sur disque non plus qu'édité. On peut le regretter car il s'agit sans conteste d'une page capitale qui marque une date dans l'histoire musicale du Canada. Il s'agit, disait Jacques Michon dans la présentation qu'il fit de l'œuvre à l'O.R.T.F. (où elle a été donnée deux fois depuis 1969) d'une « évocation apocalyptique des forces de destruction déchaînées par la puissance atomique ».

Je suis reconnaissant à la Délégation Générale du Québec d'avoir tout mis en œuvre pour me confier les éléments qui me permettent de présenter **Psaume pour abri** aux lecteurs de **L'Education Musicale.** Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à M. Raoul Jobin, Délégué Général.

Je note au passage que la partition autographe dont j'ai pu obtenir ainsi le fac-simile par la Musicothèque de la C.B.C. Music Library, exigerait une révision totale en vue de l'édition : la hâte et la fébrilité de sa graphie me fait un peu songer au testament d'Evariste Gallois. Mais les imprécisions qu'on y relève n'ont évidemment pas eu jusqu'à présent de répercussions puisque Pierre Mercure a été seul à ma connaissance, à diriger son œuvre avant sa mort, et qu'il savait avec précision ce qu'il désirait. Elle ne pourra cependant jamais représenter qu'une sténographie de la partition réelle, car elle s'étend déjà, dans son état actuel, sur vingt-quatre portées plus les pistes enregistrées en sons sinusoïdaux, et devrait normalement occuper au moins quarante et une portées. Mais une telle réalisation graphique serait en fait inutile puisque les parties instrumentales sont pré-enregistrées et que le chef d'orchestre ne peut plus intervenir dans leur interprétation lors de l'exécution finale.

Le **Psaume pour abri** est dédié par Pierre Mercure **A mes fils Christian, Daniel et François-Patrick.**

Matériel sonore

Chœur chanté fixe : 6 sopranos, deux fois 3 mezzos, 6 ténors, 3 barytons, 3 basses.

Chœur parlé mobile évoluant en deux groupes intervés autour des instrumentistes.

Récitante immobile au milieu de la formation.

Instrumentistes présents : piano sans couvercle, harpe, clavecin, 4 percussionnistes utilisant chacun un atelier variable (2 vibraphones, 2 marimbas, 4 xylophones, 6 cymbales, 2 gòns, 53 tambours de tailles diverses).

Les hauts-parleurs disposés de part et d'autre du chœur chanté diffusent d'une part une bande à trois pistes de sons sinusoïdaux jouant le rôle de continuo, d'autre part un quadruple enregistrement de quatuor à cordes et un triple enregistrement de quintette à vent.

***

Dans le même esprit que le **Poème électronique** d'Edgard Varèse et selon le mot même de Fernand

Ouellette, **Psaume pour abri** est un « **cri contre la barbarie, l'atrocité, l'absurde** ». Dans une lettre qu'il adressait l'été dernier à l'auteur de ces lignes, le jeune poète canadien écrivait : « ... **Le fil conducteur ? A la fois l'imminence de l'Apocalypse et l'espérance de la Résurrection (dans le poème intitulé Géologie).** »

La partition

Le **Psaume pour abri** s'articule en trois grands volets, dans un mouvement uniformément modéré. Le premier volet occupe les douze premières minutes, le second, sept minutes et le dernier neuf minutes plus une coda instrumentale de trois minutes. La durée totale est donc de trente et une minutes, strictement chronométrées par une pendule placée devant le dirigeant. Dans le dispositif instrumental que nous donnons en annexe, on remarquera le déplacement circulaire des deux chœurs parlés, en sens inverse l'un de l'autre.

Volet I. — Cinquante mégatonnes (mutation vers l'inhumain)

En trois sections, la première consistant en une attaque forte de tout l'ensemble sonore à l'exception de la récitante, suivie d'un vaste decrescendo d'où disparaissent en premier lieu les voix s'éliminant l'une après l'autre par glissements descendants successifs.

Ce premier appel de détresse, cette mutation vers l'inhumain, sert en quelque sorte de prélude.

Plus tendue que la première section, la section centrale fait appel de nouveau aux voix. Elle s'ouvre par des arpèges de clavecin auxquels se superposent d'abord les voix chantées, hommes puis chœur mixte. interviennent des trémolos de xylophones, puis les voix parlées se greffent en contrepoint sur le chant. Ces voix donnent le premier poème de Fernand Ouellette : d'abord chant (**Sur le globe, au bout d'un fil...**) jusqu'à la fin du tercet initial (... **froidure**) et second tercet également chanté après un bref interlude instrumental (**O la cantate du blé**...): Voir l'exemple **A**.

Pierre MERCURE = Psaume pour abri (exemple A)

Le chœur parlé — plus précisément les voix d'hommes — déclament le troisième tercet (**Avec des gestes d'ours**...). Sur des frémissements métalliques (cymbales, gongs) la récitante profère les mots essentiels de ce premier volet :

Face
au miroir

l'esprit
flambe

Cours ô funambule, sur ta corde en givre

Le soleil se tait

L'atome se suicide.

Piano et decrescendo, sur des clusters du piano, des accords plaqués du clavecin, des sons désaccordés de la harpe, les chœurs soulignent les dernières paroles :

L'éternité
se détache
de l'homme.

Alors que nous sommes parvenus au pianissimo, une nouvelle progression s'amorce à la septième minute avec la section III. Cette section allie les sonorités multiples de la percussion aux sons sinusoïdaux et aux chuintements des voix, puis à une anticipation parlée du **Mal de la Paix (Il donnait l'amour solaire...),** texte-clef situé au cœur de la partie centrale entre les **Psaumes pour abri I** et **III.**

Nouveau passage électronique et instrumental, ruissellement de bois frappés, pizzicati en glissando aux cordes. Les impacts des percussions sont notés par rectangles sans détail sur la partition d'orchestre. Une certaine progression de l'amplitude conduit au volet central, qui s'ouvre à la douzième minute.

Les cinq minutes de cette troisième section consistent en une réalisation de musique aléatoire « orientée » par Pierre Mercure : ici, l'improvisation collective est souveraine et la partition telle qu'on l'imagine habituellement n'existe pas. Seul, le graphique des puissances sonores désirées par le compositeur sert de fil d'Ariane. Je prie le lecteur de bien vouloir pardonner mon manque d'information sur la façon dont Mercure a organisé tout ce passage, et je remercie Gilles Potvin, chef de la production musicale de la C.B.C., qui se propose de réunir des renseignements à ce sujet pour nos lecteurs.

Volet II. —

Psaume pour abri et Mal de la Paix

Avec la section IV débute la partie centrale qui se présente comme un triptyque en miroir : d'une durée de sept minutes, elle se décompose en éléments de trois minutes (**Psaume pour abri I**), une minute (**Mal de la Paix**) et trois minutes (**Psaume pour abri III**). La récurrence est quasi parfaite avec un long decrescendo où est évoqué

Le peuple des ossements (qui) **s'agite aux abîmes**

et

Les dieux (qui) **dormaient les reins sur l'ombre...**

Aux clameurs des voix parlées, ponctuées par les peaux frappées, s'allie la voix angoissée de la récitante :

Et l'écho de l'étoile filante a blessé
les solitaires...
... et la terre se fatigue.

Les cymbales seules, avec leur frémissement de plus en plus imperceptible, préparent à l'épuisement total, ouvrent un silence qui est cette éternité de la paix ardemment désirée. Avec une voix désincarnée et comme hors du réel, la récitante donne très faiblement le texte du **Mal de la paix** qui se trouve comme englouti — sorte « d'œil du cyclone » avec son calme insolite — entre les deux remparts formés par les psaumes :

Il donnait l'amour solaire
l'homme qui maintenant
amorce la mort...

... L'enfant seul a de l'aube
Greffée
aux sens.

En miroir avec la partie initiale de ce volet central, des frémissements de cymbales émergent du néant. Après le tacet général, nous assistons comme à une résurrection (se garder de certaine copie de l'O.R.T.F. qui a été amputée de tout le troisième volet et passe directement à la coda).

Toujours selon le procédé d'anticipation déjà remarqué et sur de légers impacts des percussions (crotales, criquets, grelots et toms), le chœur parlé annonce le **Psaume pour abri III,** mais en commençant au second vers, et poursuivant ainsi l'impression de danse macabre amorcée dans le premier volet. En effet, au vers **Le peuple des ossements s'agite aux abîmes** correspond maintenant.

Les corps ont pris pierre, et se
sont élancés vers leur cauchemar...

On notera le parti pris ravélien de la prosodie qui élimine les e muets. Les entrées du chœur sont décalées du premier au second groupe vocal en une sorte de canon vocal. En outre, chaque groupe est scindé en deux parties, l'un donnant une cantillation, ou plutôt un **parlando** situé sur deux registres différents sensiblement à intervalle de quinte, alors que l'autre pose sa voix dans le medium et déclame sur le souffle avec de brusques va-et-vient d'intensité (voir exemple musical **B**). A cette polyphonie de la parole se mêle à nouveau la voix de la récitante :

Un soir de grande désespérance
Les corps ont pris pierre, et se
sont élancés dans leur cauchemar...
... Le cœur n'éclairait plus les désirants...
... Et l'âme de l'homme, la morte,
Comme un nuage d'insectes,
a dévasté l'infini...

L'appel atteint son paroxysme sur les deux derniers vers :

... Qui pourra mourir dans l'espace
Comme une mégabombe neigeuse ?

A la dix-neuvième minute, alors que la « désespérance » de la voix humaine — mêlée aux appels du peuple des ossements et au déploiement des multiples effets de la batterie — atteint son apogée, évoquant l'holocauste de l'homme pensant, s'amorce sur les pistes enregistrées un vertigineux engloutisse-

Pierre MERCURE = Psaume pour abri (Exemple B)

ment, une chute vers les abîmes, un anéantissement auquel s'associent les derniers soubresauts humains : c'est le chœur parlé qui rappelle, sotto voce, qu'

Il donnait l'amour solaire
l'homme qui maintenant
amorce la mort.

C'est le dernier balbutiement du **Mal de la Paix.**

Sur des entrechocs symboliques de vergettes de bois, l'impression de vide se poursuit implacablement. Des sons électroniques mêlés à des glissandos de cordes et des résonances de vibraphones, sonnent comme un glas. Toute cette Section V (19e à 24e minute) consiste à nouveau en musique aléatoire, improvisée dans les mêmes conditions que pour la Section III, sans partition écrite.

Volet III. — Géologie
(mutation vers l'humain)

A la vingt-quatrième minute, la sixième section de l'œuvre voit s'éclairer peu à peu un faible rayon d'espoir. Les voix humaines se font réentendre au sein des derniers soubresauts du cataclysme qui les avaient jetées dans le silence. Les trémolos de xylophones sont comme un symbole de survie de tous ces « ossements arides » : les ombres renaissent à la vie. La récitante évoque ce **cri à naître, l'ange de phosphore, le sang qui, doucement, aime la chair...** Progressivement, les voix s'amplifient, le chœur chanté s'associe à la remontée de l'espoir et les voix instrumentales ou électroniques s'ordonnent en une ample symphonie de l'espoir qui atteint sa plénitude au dernier vers :

Le soleil se hissait à l'homme.

Pierre MERCURE = Psaume pour abri (Exemple C)

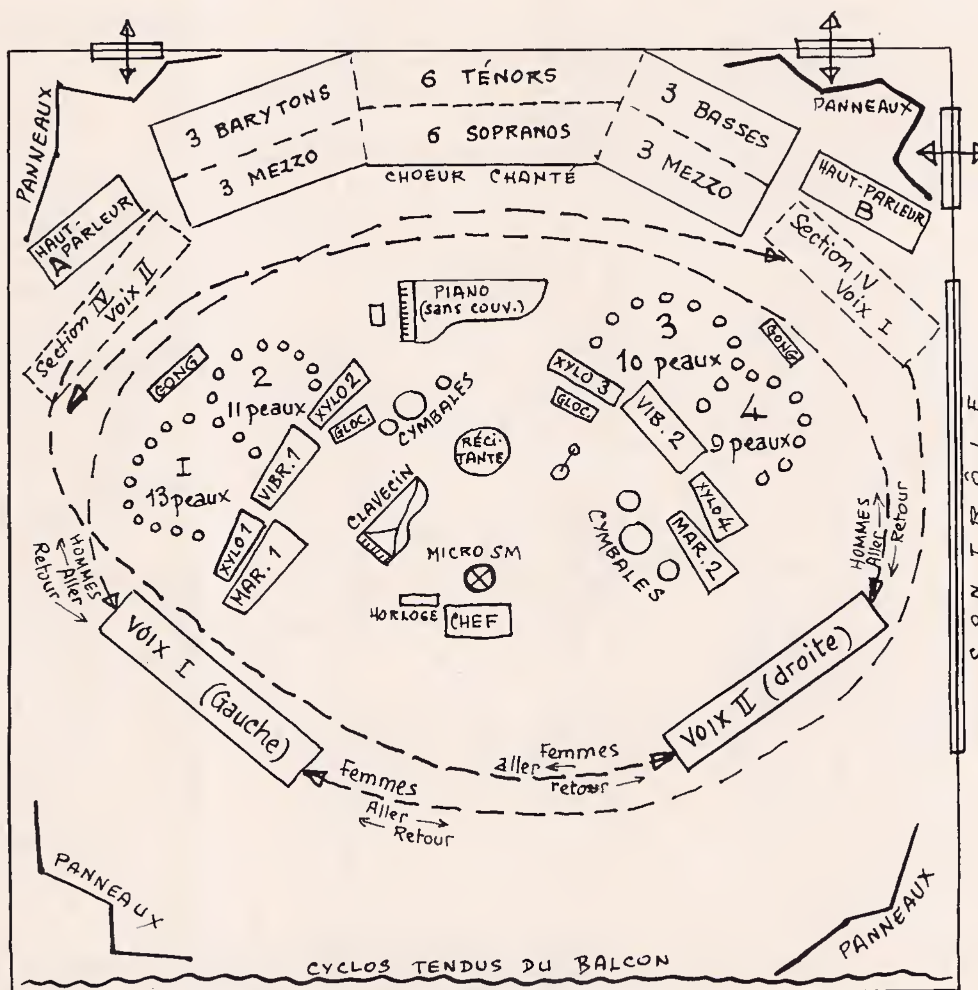
La coda, ou septième section, commence à vingt-six minutes dix secondes : elle est purement instrumentale (xylophones, glockenspiel, marimbas, célesta, harpe, clavecin). De la mesure 446 à la fin, le rôle essentiel, sinon unique, est dévolu au vibraphone égrenant, avec des baguettes douces, des sons de plus en plus ténus dont l'organisation n'est pas sans pré-figurer **Eclats** de Pierre Boulez, dont les Canadiens auront la primeur quatre ans plus tard, en 1967.

On peut voir dans cette Coda un désir d'éloignement sidéral, un peu comme d'une vision qui peu à peu s'arrache à un univers stellaire émergeant du cauchemar. Ou bien encore — et je m'y référerais volontiers — au carillon de rêve qui sonne les matines d'une aube nouvelle, en même temps qu'il est une morale ; ou du moins, qu'il suscite une morale du refus et de l'espoir. Mais si cette conception est celle du poète, on peut douter qu'elle ait été partagée cependant par Pierre Mercure, dont la lucidité face à l'avenir de l'humanité, sans volonté d'agression contre la raison philosophique, était extrême et ne laissait aucune place à la complaisance. Le musicien a tenté d'aligner son inspiration sur le ton d'apocalypse du poète. Son imagination fertile lui a laissé entrevoir une partition idéale que les multiples difficultés techniques qu'elle entraînait ne lui ont pas permis de réaliser vraiment : imprécision de la notation, caractère aléatoire peut être voulu de l'exécution, nécessité de multiples répétitions assurées par plusieurs chefs-assistants dont la présence lors de l'exécution définitive eut été indispensable.

Mais ce sont précisément toutes ces considérations qui mettent en relief le caractère unique et prophétique du **Psaume pour abri,** chef-d'œuvre d'un visionnaire trop tôt arraché à ceux qui l'aimaient.

ANNEXE 1 : DISTRIBUTION DU PERSONNEL

PSAUME POUR ABRI : DISPOSITION DES GROUPES



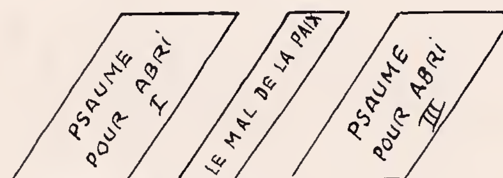
(Exécution à Victoria Hall de Radio-Canada)

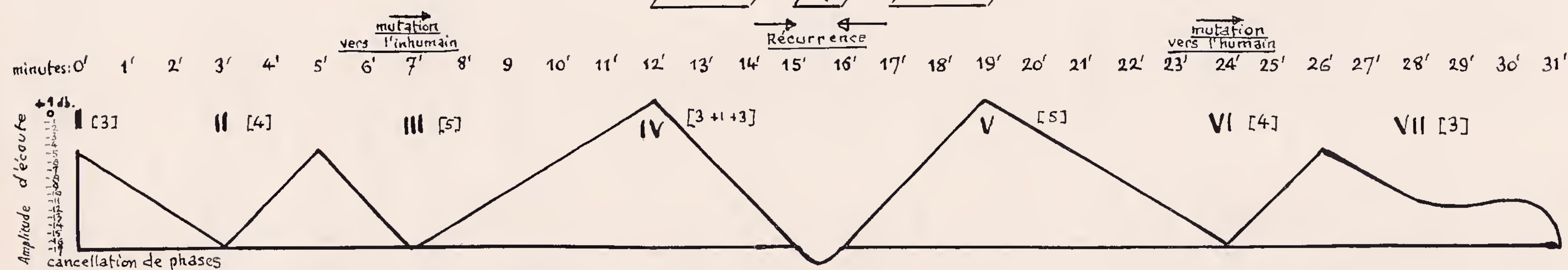
ANNEXE 2 : GRAPHIQUE D'EXECUTION

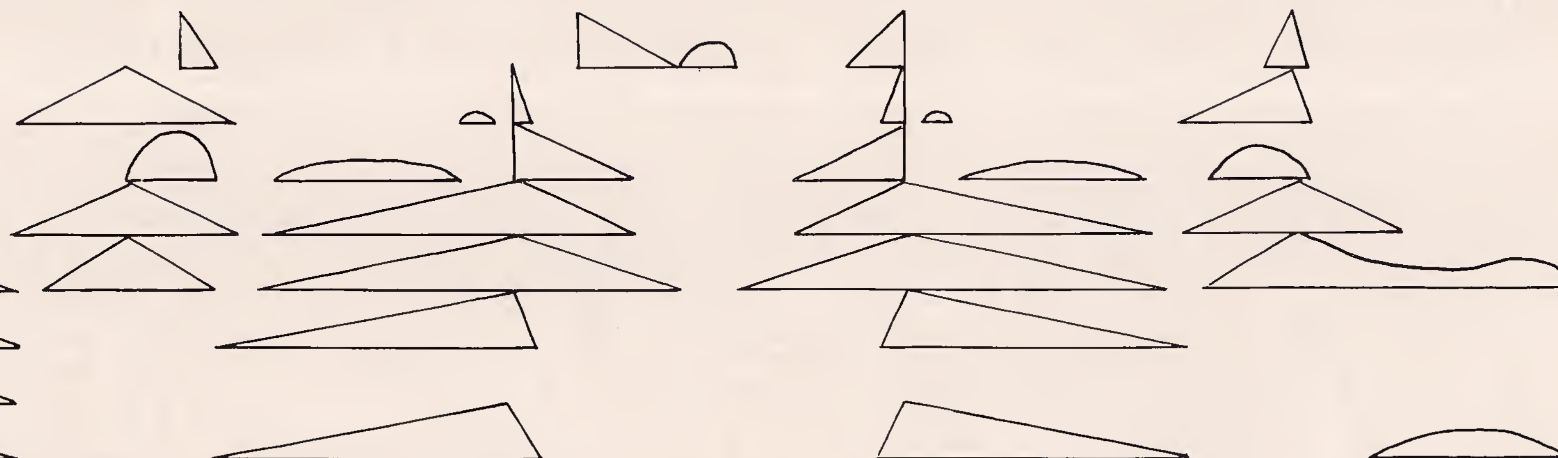
PSAUME POUR ABRI

50 mégatonnes

Géologie







NOTRE DISCOTHEQUE

par Dominique MACHUEL

Musique vocale :

Nous ouvrons cette nouvelle chronique sous le signe de la joie et de la fraîcheur du chant choral grâce aux célèbres Petits Chanteurs de Vienne ; ce chœur, fondé par l'Empereur Maximilien 1er connut au cours des siècles des périodes brillantes et des moments de crises, mais depuis 1924, sa renommée internationale n'a cessé de grandir ; nombreux sont les fidèles qui se pressent à leurs concerts parisiens pour les écouter chanter un important répertoire religieux ou plus simplement les célèbres valses viennoises, les Chants populaires de l'Autriche, et pour les apprécier également lorsqu'ils jouent de petits opéras-comiques. PHILIPS nous offre un agréable panorama de ce vaste répertoire : *Valses*, *Chansons*, *Lieder* de Schubert, où l'on peut admirer la pureté des voix et le sens musical de l'interprétation (1).

MOZART écrivit de nombreux airs de concerts et des motets qu'il destinait aux cantatrices ou aux castrats célèbres à l'époque ; très appréciés des artistes d'aujourd'hui, ils permettent, grâce à leur grande expression intérieure, et à leur développement de virtuosité vocale, d'apprécier les qualités profondes de leurs interprètes. Cette parution nouvelle, présentée chez PHILIPS, nous fait ainsi connaître un soprano à la voix souple, agile et également chaleureuse dans son expression musicale, Elly Ameling ; née à Rotterdam, elle fit ses études en Hollande et à Paris où elle suivit l'enseignement de Pierre Bernac ; sa manière de chanter nous plait beaucoup par la grâce de sa diction, le naturel et la conviction avec lesquels elle déroule la phrase musicale ; de plus, et ceci semble important, dans son art du chant, les vocalises font vraiment partie intégrante du discours, dans un but décoratif mais surtout expressif, et ne sont pas uniquement des performances. Le programme est judicieusement partagé entre des airs religieux, dont le célèbre motet « *Exultate Jubilate K. 165* », remarquablement chanté, et des airs profanes dont celui « *A questo seno deh vieni...* », non moins séduisant (2).

WAGNER composa les *Wesedonk-Lieder* lors de son séjour à Zurich alors qu'exilé d'Allemagne, il était accueilli par un riche négociant en soieries Otto Wesendonk ; la liaison qu'eut le musicien avec Mathilde, femme d'Otto fut à l'origine de la composition de ces pages, qualifiées également d' « Etudes pour Tristan ». Seul, le cinquième Lied, « *Träume* » (*Rêves*), fut orchestré par Wagner et joué le 23 décembre 1857, par un orchestre de chambre sous le balcon de Mathilde, pour son anniversaire ; les quatre autres le furent plus tard par Felix Mottl. Quant aux *Kindertotenlieder* de MAHLER, ils virent le jour entre 1901 et 1904 ; ce sont des pages poignantes et désespérées qui apparaissent un peu comme un tragique pressentiment des événements qui devaient marquer douloureusement la vie du musicien trois ans plus tard, en particulier la mort de sa fille Maria, des suites de la diphtérie. Ce disque se distingue par la qualité particulièrement belle de la sonorité orchestrale, la profondeur de la voix de Marilyn Horne et la puissance de son legato ; nous aimons beaucoup ces voix dont les sonorités se prolongent par delà les silences de la phrase, donnant aux respirations une valeur expressive vraie, au lieu d'être des coupures mortes. DECCA (3).

Dans sa COLLECTION « PRINCESSE », DECCA offre une anthologie de l'art lyrique français sous ses différentes formes. Le disque consacré au « Grand Opéra » réunit les noms de MEYERBEER avec des extraits des *Huguenots*, de l'*Africaine* et de *Robert de Diable*, de FROMENTHAL HALEVY avec quelques passages de la *Juive* et de DONIZETTI avec trois airs de la *Favorite*. Tout ce répertoire grandiloquent semble aujourd'hui bien démodé, mais un tel panorama a tout de même son utilité, quand ce ne serait qu'à titre d'exemple pour un cours d'Histoire de la Musique. Interprétation conforme à l'esprit et au style des œuvres mais un peu inégale (4).

Dans la même Collection, nous pouvons également faire revivre les grands succès de l'Opérette française ; les pages choisies sont brèves, mais interprétées avec esprit et humour, ce qui nous paraît primordial. DECCA (5).

Par sa date de composition (1908), *Elektra*, opéra de RICHARD STRAUSS se place entre deux autres ouvrages de grande importance, Salomé (1905) par lequel le musicien se détache de l'influence wagnérienne, et le Chevalier à la Rose (1910) qui apparaît comme un chef-d'œuvre de musique galante revenant à un système tonal plus affirmé, et une esthétique dramatique apparentée à celle de Mozart. Avec Elektra, au contraire, Strauss atteint le point le plus audacieux de ses nouveautés harmoniques, et donne une place très importante à l'orchestre symphonique. Dans cette version discographique dirigée par Georg Solti, les rôles principaux sont tenus par Birgit Nilsson, Regina Resnik, Marie Collier et Tom Krause ; la sonorité générale somptueuse, l'interprétation très passionnée font de cet ensemble une édition exceptionnelle. DECCA (6).

Musique instrumentale :

Les *Suites pour violoncelle seul* de J.-S. BACH représentent un ensemble monumental dans la littérature instrumentale ; elle mettent en valeur toutes les possibilités techniques et expressives d'un instrument qui n'était encore utilisé à l'époque que pour le soutien de la basse continue ; d'emblée, le violoncelle se trouvait promu au rang de soliste. Tous les violoncellistes ont travaillé et joué ces fameuses suites, mais aucun

autre que Pablo Casals n'a marqué leur interprétation de la force d'une telle personnalité ; il est à l'origine d'un renouveau dans la manière de les jouer en leur donnant plus de vie et de chaleur ; voilà pourquoi nous nous réjouissons de voir revenir au catalogue des Gravures Illustres son interprétation magistrale des Six Suites. PATHE MARCONI (7).

Le disque suivant que nous plaçons en tête de la série consacrée au piano est, pour nous, une énigme ; il contient plusieurs morceaux qui ont été dictés, récemment, par LISZT, CHOPIN, BRAHMS, BEETHOVEN, SCHUBERT, SCHUMANN et GRIEG, à Rosemary Brown ! Etant donné que les personnalités qui présentent cette réalisation considèrent Mme Brown comme sincère et la musique qu'elle reçoit de « l'au-delà » comme authentique, nous respecterons ces opinions. Nous nous bornerons donc à dire que les styles sont conformes à ceux de leurs auteurs, que d'une manière générale la musique est simple et que certaines mélodies se détachent par leur beauté. PHILIPS (8).

De nombreux pianistes ont déjà proposé des interprétations enregistrées des quatre *Ballades* et de la *Barcarolle* de CHOPIN, certaines très romantiques dans un excès de passion et de rubato, d'autres beaucoup plus réservées, mais aucune autre que cette récente, signée Noël Lee, ne nous semble avoir atteint un tel degré de « sagesse » ; avec cette trop grande égalité des rythmes, cette monotonie fatigante de la diction, tout semble pareil et dans la même couleur sonore ; en un mot, les notes écrites par Chopin sont exactes au rendez-vous, mais à aucun moment nous ne retrouvons l'esprit même de ces pages admirables. VALOIS (9).

Sous le titre « Guillels à Carnegie Hall », PATHE MARCONI nous propose de revivre à distance, et dans le temps, un récital inoubliable donné par le pianiste soviétique dans la grande salle newyorkaise, le 2 février 1969. Tour à tour on admire la fermeté du toucher donnant à l'instrument une magnifique puissance, la variété des plans sonores et des couleurs qui permettent, dans le *Prélude en ré majeur* de BACH d'évoquer l'orgue et ses différents registres, la délicatesse dans l'énoncé d'une phrase tendre comme dans la *Pavane* de RAVEL, la précision étourdissante de la virtuosité. L'ensemble du programme est admirablement composé et équilibré puisqu'il va de Bach à PROKOFIEV en passant par BEETHOVEN, CHOPIN et RAVEL. Ceux qui aiment le beau piano seront séduits par cette réalisation. (10).

SERGE PROKOFIEV composa *11 Sonates pour piano*, dont deux inachevées, échelonnées tout au long de sa carrière. Trois de ces ouvrages paraissent chez PHILIPS interprétés par Walter Chodak, pianiste que nous découvrons et dont nous apprécions d'emblée le jeu clair et contrasté. Avec son goût pour les rythmes francs et dynamiques, les harmonies lumineuses, et les mélodies simples et expressives, Prokofiev exige des qualités de précision et de sincérité que nous trouvons chez cet interprète. Les Sonates 3, 5 et 6 de la série datent respectivement de 1917, 1922 et 1940, et nous sommes heureux qu'un interprète et un éditeur aient pensé à les enregistrer car elles souffrent beaucoup d'une renommée exclusive accordée à d'autres œuvres ; la cinquième en particulier soutient parfaitement la comparaison et la concurrence. (11).

Terminant cette série consacrée à l'instrument à cordes frappées, nous plaçons un disque de deux œuvres pour « piano préparé » : « *Simata* » de GEORGES APERGHIS, musicien né à Athènes en 1945 et vivant à Paris depuis 1963, et « *Batteries* » de PHILIPPE CAPDENAT, né à Bordeaux en 1934. La notice ne fournit que de vagues explications sur ces deux pages, et ne dit rien de la préparation de l'instrument ; nous aimerions savoir en quoi elle consiste ; quel sens donner à ce mot « préparé ». En l'absence de ces précisions, nous avons écouté des œuvres qui, une fois de plus, nous ont semblé pour le moins très décousues. PHILIPS (12).

Musique de chambre :

Pour la majorité des mélomanes, ROSSINI est l'auteur du Barbier de Séville et de quelques ouvertures jouées maintenant isolément ; mais combien savent qu'il écrivit aussi des *Quatuors ?* A ceux-là, nous recommandons l'achat de cet ensemble édité par CLASSIC; il leur révélera l'intégrale des six Quatuors dans une interprétation vivante, animée par le flûtiste Maxence Larrieu, le clarinettiste Guy Deplus, le corniste Daniel Bourgue et le bassoniste Jean-Pierre Laroque. Que de fantaisie ironique, de moquerie dans ces phrases légères, et dynamiques dans leurs agencements rythmiques ; avec de-ci de-là une pointe de mélancolie ! Tout cela est fort agréable à écouter, bien fait pour détendre sans fatiguer. En un mot, de la bonne musique légère élégante et colorée, délicieusement interprétée. (13).

La musique de chambre de CHOSTAKOVITCH est assez mal connue en France, plus mal que sa musique symphonique, ce qui est regrettable car ces deux aspects de son œuvre se complètent ; il existe des prolongements, des apparentements entre certaines Symphonies et les Quatuors à cordes contemporains. Le *Quatuor n° 11* a été composé en 1966, et sa musique reflète une profonde tristesse, un désarroi humain et sincère ; le *douzième*, achevé en mars 1968, de deux ans plus jeune, est dédié au premier violon de « Quatuor Beethoven » qui en est ici l'interprète ; il est beaucoup plus symphonique par ses dimensions, bien que divisé en deux mouvements, et par l'ampleur de son langage. L'interprétation du « Quatuor Komitas » pour le onzième et du « Quatuor Beethoven » pour le douzième, mordante et brillante, met bien en valeur les contrastes de ces belles pages de musique de chambre soviétique. Le disque est complété par *deux pièces en Octuor*, datant de 1925 et interprétées par les deux ensembles réunis. PATHE MARCONI (14).

HENRI SAUGUET composa son second *Quatuor à cordes*, dédié à la mémoire de sa mère décédée récemment, entre les mois de septembre 1947 et de juillet 1948 ; l'ouvrage évoque quelques aspects de cette vie affective sans laquelle il n'y a pas de relations humaines profondes. Le langage laisse une large place à une grâce mélodique qui se perd beaucoup aujourd'hui ; plutôt classique et traditionnel, le discours est néanmoins libre, ne tombant jamais dans un académisme desséchant. Le Quatuor Parrenin nous offre de cet ouvrage varié et attachant une interprétation très convaincante. Sur ce même disque, nous pouvons écouter une autre page importante de Sauguet : *Mélodie concertante pour violoncelle et orchestre,* beaucoup

plus récente puisqu'elle date de 1964 ; composée à la demande de Mstislav Rostropovitch, qui en est ici l'interprète prestigieux, cette œuvre cherche à être une vaste conversation entre soliste et orchestre, ne dédaignant pas les possibilités techniques exceptionnelles du soliste, mais conservant un parti pris sympathique de liberté et de fantaisie. Un très beau disque CHANT DU MONDE (15).

Concertos :

En tête du groupe des concertos, nous placerons deux disques consacrés à Kurt Redel, le fondateur et l'animateur du célèbre Orchestre de Chambre « Pro Arte » de Munich. Sur le premier, nous trouvons un curieux mélange des principaux succès de cet orchestre et de son chef à commencer par le *Canon* de PACHELBEL, qualifié pour la circonstance d' « immortel », l'*Adagio* d'ALBINONI et diverses pièces empruntées au répertoire populaire de BACH, TELEMANN ou MOZART. En un mot un disque « à succès » qui bénéficie d'une superbe gravure signée PHILIPS (16).

Quant au second, il nous présente des pages de J.-S. BACH, non pas dans leur instrumentation originale, mais dans des réalisations dues à Kurt Redel : la *Canzone pour orgue en ré mineur BWV 588*, jouée ici avec deux hautbois, basson et cordes ; la *Partita en ut mineur BWV 997* dont l'origine et la destination instrumentale sont douteuses, dans une transcription pour flûte et cordes ; l'*Aria de la Cantate BWV 179*, confié à la flûte qu'accompagnent les altos avec sourdine ; enfin le *Concerto en ut majeur pour flûte, hautbois, violon et cordes* qui provient directement du Concerto en ut pour trois claviers. Il serait déplacé de s'étonner de ces changements instrumentaux, si fréquents à l'époque de Bach, pourvu que l'expression musicale n'en souffre pas. Ce n'est pas tout à fait le cas ici, car les interprétations de Kurt Redel nous paraissent dans ce disque plus que dans d'autres, raides, lourdes et de ce fait monotones. Ceci malgré une qualité sonore et une gravure remarquables. ERATO (17).

A la fin du XVIIIe siècle, l'Orchestre de Mannheim jouissait d'une brillante réputation pour la qualité de ses interprétations et spécialement pour la perfection et la nouveauté de ses nuances. Les compositeurs qui fournirent à cet ensemble un répertoire furent nombreux et leur œuvre considérable ; trois d'entre eux, choisis par Maxence Larrieu, flûtiste, et l'Orchestre de Chambre de Munich, figurent sur ce disque CLASSIC pour illustrer la grande époque qui vit naître et s'affirmer les formes de la Symphonie et du Concerto : F.A. HOFFMEISTER, C. STAMITZ, le fils de JOHANN et F. BENDA, compositeur très oublié aujourd'hui et qui revit grâce à l'industrie du disque ; son *concerto en mi mineur* est présenté en « première mondiale ». Maxence Larrieu déroule des fioritures d'une volubilité et d'une finesse remarquable ; la pureté de sa flûte, la délicatesse de sa diction musicale nous séduisent, aussi souhaitons-nous à ce disque le succès qu'il mérite. (18).

Musique symphonique :

Nous ouvrons la musique symphonique avec MOZART : *trois Symphonies* choisies parmi celles qui sont peu connues ; malgré leur date de composition, entre avril 1770 et avril-mai 1771, elles portent des numéros qui ne tiennent compte d'aucun ordre chronologique. Ce sont les œuvres d'un adolescent de 15 ans environ, plein de fougue, d'ardeur pour le service de son art, déjà en pleine possession de sa maîtrise de compositeur, sachant faire vivre un orchestre et créer entre ses différents groupes un dialogue ou des oppositions. L'orchestre de Chambre de Moscou, malgré un jeu toujours trop violent pour notre goût, nous offre de ces trois Symphonies des interprétations pleines de vie et de contrastes. CHANT DU MONDE (19).

Le disque suivant appartient autant au groupe des Symphonies qu'à celui des Concertos puisqu'il associe, de BEETHOVEN, la *Symphonie n° 5* dite « Le Destin » et le *Concerto n° 5* dit « L'Empereur ». Rapprochement intéressant, et économique, ce qui n'est pas à dédaigner, pour les amateurs de ces ouvrages qui apprécieront, nous n'en doutons point le jeu pianistique de Nikita Magaloff et la direction d'Igor Markevitch pour la Symphonie et de Willem van Otterloo pour le Concerto. PHILIPS (20).

La célébrité de RICHARD STRAUSS a commencé avec la parution des grands poèmes symphoniques dont les plus connus, et aussi les plus accessibles sont Till l'Espiègle, Don Juan et peut-être aussi Don Quichotte. « *La Vie d'un Héros* », « Ainsi parla Zarathoustra », « Mort et Transfiguration » figurent beaucoup plus rarement sur les programmes de concerts, aussi sommes-nous heureux de voir le premier d'entre eux publié dans une interprétation splendide sous la direction deLéopold Ludwig. L'ouvrage est très vaste, et nécessite l'emploi d'un orchestre fort important en nombre aussi bien que dans la variété des couleurs instrumentales. Six parties dépeignent le Héros, les Adversaires du Héros, la Compagne du Héros, le Champ de Bataille du Héros, les Oeuvres de Paix du Héros, la Retraite du Héros devant le monde et la Conclusion. L'abondance des thèmes dont certains évoquent des ouvrages précédents, la chaleur de l'expression sont autant d'éléments qui envoûtent un auditeur sensible aux grands élans de cette époque post-romantique. CLASSIC (21).

En cette période marquée par la mort de STRAVINSKY, la réédition de la gravure du *Sacre du Printemps* sous la direction de Colin Davis ne passera pas inaperçue ; sans figurer parmi les interprétations vedettes, reconnaissons-le simplement, elle se distingue par une extrême clarté dans les plans sonores, et un excellent énoncé dynamique des rythmes, et reste en cela très fidèle à l'esprit même de l'ouvrage. PHILIPS (22).

Musique contemporaine :

Dans sa série « Musica Nova », la firme R.C.A. nous propose la *Sonatine pour flûte et piano* de PIERRE BOULEZ, œuvre de jeunesse, donc d'un style tout à fait abandonné par le musicien à l'heure actuelle ; « *Interpolation* », mobile pour flûte, de ROMAN HAUBENSTOCK-RAMATI, né en 1919 à Cracovie, œuvre composée en 1958, dont la longueur varie suivant les juxtapositions, les transformations et les superpositions décidées par l'interprète ; enfin le *Concerto pour*

hautbois et orchestre de chambre (1962) de BRUNO MADERNA, caractérisé par la présence de six cadences, et un climat général bien en accord avec la sonorité plaintive et poétique de l'instrument. (23).

La maison VALOIS entreprend avec le disque suivant la publication d'une série consacrée à JEAN BARRAQUE, considéré souvent comme étant l'une des personnalités les plus marquantes de la musique européenne actuelle. « *Séquence* », pour voix, batterie et divers instruments, fut conçue en 1950 mais profondément remaniée cinq ans plus tard ; la voix y tient la place d'un instrument avec une importance prépondérante. « *Chant après chant* », pour six batteurs, voix et piano, est une page plus récente (1966), composée à l'intention du Groupe des percussions de Strasbourg ; dans la version originale enregistrée ici, le piano et la voix se joignent à près de 140 instruments à percussion appartenant à 30 groupes différents ; l'effet en est très surprenant. (24).

Enfin, le CHANT DU MONDE a groupé, comme il le fit pour d'autres Chants révolutionnaires, les *Chants de la Commune* ; nous signalons l'existence de ce programme de onze chants à nos lecteurs intéressés (25).

CATALOGUE

(1) **Les extraordinaires petits chanteurs de Vienne : J. Strauss,** junior : Feuilles du matin ; Valse de l'Empereur ; Tritsch Tratsch polka ; Sang viennois. — **F. Schubert :** Heidenröslein ; der Gondolfahrer ; die Forelle ; Wiegenlied. — **Mozart** : Bona nox.
(30/33 - PHILIPS - 6526 016)

(2) **MOZART :** Exsultate jubilate, K. 165 ; Dulcissimun convivium, K. 243 ; Laudate Dominum, K. 321 ; Voi avete un cor fedele, K. 217 ; Basta, vincesti... K. 486a ; A questo seno deh vient..., K. 374.
(30/33 - PHILIPS - 6500 006)

(3) **G. MAHLER :** Kindertotenlieder.
R. WAGNER : Wesendonk-Lieder.
(30/33 - DECCA - SXL 6446)

(4) **Le Grand Opéra : Meyerbeer :** les **Huguenots** (« Plus blanche que la blanche hermine... » ; Bénédiction des poignards ; « Tu l'as dit, oui, tu m'aimes ») ; **Robert le Diable** (Evocation : « Nones qui reposez... ») ; l'Africaine (« Pays merveilleux... ») ; **Halévy : La Juive** (« Rachel quand du Seigneur... » ; « Il va venir... » ; « Dieu ! que ma voix tremblante... »). — **Donizetti :** la **Favorite** (« un ange, une femme inconnue... » ; « Jardins de l'Alcazar... » ; « O mon Fernand... »).
(30/33 - DECCA - 99.034)

(5) **Demoiselles et jeunes premiers : Planquette :** les **Cloches de Corneville** (« J'ai fait trois fois le tour du monde... » ; « Va petit mousse »). — **Offenbach : La Fille du Tambour major** (chanson de la fille). — **Messager : François les Bas bleus** (Ronde) ; **Les P'tites Michu** (« Blanche Marie et Marie Blanche ») ; **Véronique** (« **C'est Estelle et Véronique**). — **Lecoq : La Fille de Madame Angot** (« Vous aviez fait de la dépense » ; « Certainement j'aimais Clairette »). — **Ganne : Les Saltimbanques** (« c'est la première fois... »). — **Varney : Les Mousquetaires au Couvent** (« Pour faire un brave mousquetaire... »). — **Audran : La Mascotte** (« Le je ne sais quoi »). — **R. Hahn : Ciboulette** (« Moi j'm'appell' Ciboulette ») .— **Lehar : La Veuve joyeuse** (« Entrée de Danilo ») ; **Le Pays du sourire** (« Toujours sourire »). — **O. Strauss : Trois Valses** (« Je ne suis pas ce que l'on pense »). — **Scotto : Violettes Impériales** (« Qui veut mon bouquet de violettes »)
(30/33 - DECCA - 99.025)

(6) **R. STRAUSS :** Elektra.
(30/33 - DECCA - SET 354/5)

(7) **J.-S. BACH :** Six Suites pour violoncelle seul.
(30/33 - PATHE MARCONI GRAVURES ILLUSTRES - C 061 00892/3/4)

(8) **Musique de Liszt, Chopin, Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms, Grieg,** transmise à Rosemary Brown.
(30/33 - PHILIPS - 6500 093)

(9) **CHOPIN :** Les quatre Balades ; la Barcarolle.
(30/33 - VALOIS - MB 837)

(10) **Guillels a Carnegie Hall : J.-S. Bach :** Prélude et Fugue en ré majeur, BWV 532 ; Prélude en si mineur. — **Beethoven :** Trente-deux Variations en ut mineur ; Sonate n° 14, en ut dièse mineur, op. 27 n° 2 « Clair de lune ». **N. Medtner :** Sonata reminiscenza en la mineur, op. 38. — **S. Prokofiev :** Scherzo et Marche de « L'Amour des trois Oranges ». — **M. Ravel :** Pavane pour une Infante défunte ; Jeux d'eau. — **F. Chopin :** Etude n° 26 en la bémol majeur ; Etude n° 14 en fa mineur, op. 25 n° 2.
(30/33 - PATHE MARCONI - C 163-91545/6)

(11) **S. PROKOFIEV :** Sonates pour piano numéros 3, 5 et 6.
(30/33 - PHILIPS - 6504.013)

(12) **Le Piano préparé : G. Aperghis :** Simata. — **Ph. Capdenat :** Batteries.
(30/33 - PHILIPS - 6521.009)

(13) **ROSSINI :** Intégrale des six Quatuors.
(30/33 - CLASSIC - 991.085/086)

(14) **CHOSTAKOVITCH :** Quatuor à cordes n° 11 en fa mineur, op. 122 ; Quatuor à cordes en ré bémol majeur, op. 133 ; deux Pièces pour octuor à cordes, op. 11.
(30/33 - PATHE MARCONI - C 061-91298)

(15) **H. SAUGUET :** Mélodie concertante pour violoncelle et orchestre ; Deuxième Quatuor à cordes.
(30/33 - CHANT DU MONDE - LDX A 78435)

(16) **L'extraordinaire Kurt Redel : T. Albinoni :** Le célèbre Adagio ; **G.P. Telemann :** Rondo du Concerto pour flûte, hautbois, cordes et continuo. — **J.-S. Bach :** Aria de la Suite en ré ; Badinerie de la Suite en si ; Concerto de la Cantate pour la nuit de Noël. — **Mozart :** Sonate d'Eglise pour orgue et orchestre n° 4. — **Pachelbel :** L'Immortel Canon.
(30/33 - PHILIPS - 6521.015)

(17) **J.-S. BACH :** Canzone en ré mineur, BWV 588 ; Partita en ré mineur pour flûte, orchestre à cordes et continuo, BWV 997 ; Aria de la Cantate BWV 179 ; Triple Concerto en ut majeur pour flûte, violon, hautbois, orchestre à cordes et continuo, BWV 23.
(30/33 - ERATO - STU 70 629)

(18) **F.A. HOFFMEISTER :** Concerto en ré majeur.
C. STAMITZ : Concerto en sol majeur.
F. BENDA : Concerto en mi mineur.
(30/33 - CLASSIC - 991.090)

(19) **MOZART :** Symphonie n° 10 en sol majeur K. 74 ; Symphonie n° 44 en ré majeur K. 81 ; Symphonie n° 54 en si bémol majeur K. Sup. 216.
(30/33 - CHANT DU MONDE - LDX 78 427)

(20) **BEETHOVEN :** Symphonie n° 5 « Le Destin » ; Concerto n° 5 « L'Empereur ».
(30/33 - PHILIPS - 88.431)

(21) **R. STRAUSS :** La Vie d'un Héros.
(30/33 - CLASSIC - 0920 918)

(22) **STRAVINSKY :** Le Sacre du Printemps.
(30/33 - PHILIPS - 6580.013)

(23) **P. BOULEZ :** Sonatine pour flûte et piano.
R. HAUBENSTOCK-RAMATI : Interpolation, mobile pour flûte.
B. MADERNA : Concerto pour hautbois et orchestre de chambre.
(30/33 - R.C.A. - 940.045)

(24) **J. BARRAQUE :** Séquence, pour voix, batterie et divers instruments ; Chant après chant, pour six batteurs, voix et piano.
(30/33 - VALOIS - MB 951)

(25) **Chants de la Commune :** La Communarde ; La Semaine sanglante ; Le Temps des cerises ; Elle n'est pas morte ; Le Tombeau des fusillés ; Bonhomme ; Le Drapeau rouge ; Quand viendra-t-elle ? L'insurgé ; Le Chant des transportés ; L'Internationale.
(30/33 - CHANT DU MONDE - LDX 74 447)

ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

Extraits du catalogue :

CHEVAIS. ABECEDAIRE MUSICAL
1er livre de l'élève. Nouvelle édition en 2 volumes par **S. Sohet-Boulnois.** Illustrations de **G. Beuville** :
Livre I **4,90**
Livre II **4,90**

CHEVAIS. SOLFEGE SCOLAIRE
Révision de **A. Levallois.** 2 volumes illustrés par **G. Beuville,** chaque **7,90**

HANSEN & DAUTREMER. COURS COMPLET D'EDUCATION MUSICALE & DE CHANT CHORAL
Edition revue et complétée. Très abondante iconographie :
Livre I, cl. de 6e .. **9,65** Livre IV, cl. de 3e **9,65**
Livre II, cl. de 5e .. **9,65** Livre III, cl. de 4e **9,65**

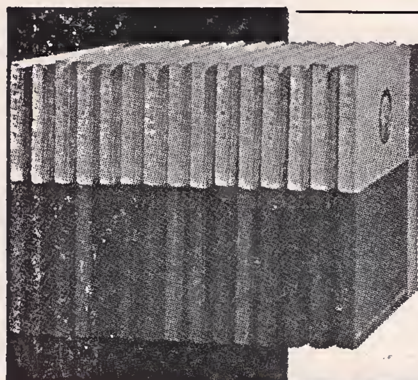
JAMIN. HISTOIRE DE LA MUSIQUE
Nouvelle édition. Un livre de poche. 208 pages dont 100 pages d'illustrations **7,90**

JAMIN. DE LA LYRE A LA MUSIQUE ELECTRONIQUE
Histoire générale de la musique **9,65**

LEVALLOIS-AUCLERT. LE SOLFEGE DANS LES CHANTS DE FRANCE
100 exercices élémentaires et progressifs à 2 voix sans accompagnement. Illustrations de **G. Beuville.** En 2 cahiers, chaque **8,90**

MANOUVRIER. SOLFEGE POLYPHONIQUE
Pour l'initiation au chant choral et à la musique instrumentale d'ensemble. En 4 volumes (I, II, III A et III B), chaque **6,85**

Editions **ALPHONSE LEDUC** - 175, rue Saint-Honoré - **PARIS 1er** - Tél. 073-27-03



PROFESSEURS ET CHEFS DE MUSIQUE • ÉDUCATEURS

Distributions de Prix

Bibliothèques

COLLECTION NOS AMIS LES MUSICIENS

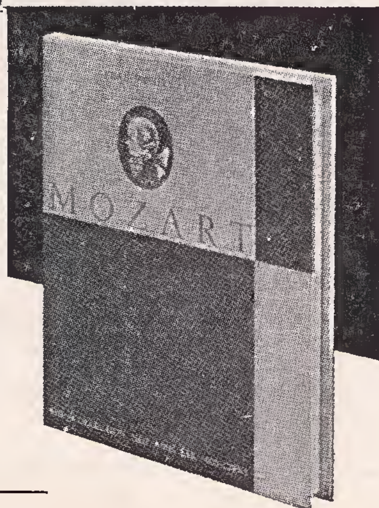
...Consacrées à tous les grands maîtres de la musique, ses **biographies claires et vivantes** sont conçues pour rester en étroite relation avec le travail du Professeur

En enrichissant les loisirs des jeunes, elles préparent et prolongent l'efficacité des cours. Elles permettent à chacun d'apporter à la classe une participation plus active et plus personnelle.

Grâce à leur élégante présentation, sous un cartonnage robuste et sobrement coloré, **elles sont des récompenses idéales pour vos meilleurs élèves.** Sur vos conseils, titre après titre et au fur et à mesure de parutions régulières, ceux-ci voudront bientôt se constituer **leur bibliothèque.**

JOURNAL DES MAIRES : « **...Comment un prix de musique pourrait-il être mieux constitué** que par un ouvrage de la collection « Nos Amis les Musiciens » ? Leur lecture est certainement le meilleur moyen de comprendre l'œuvre des Maîtres. »

DISPONIBLES : BACH, BEETHOVEN, BERLIOZ, COUPERIN, DEBUSSY, GOUNOD, HAYDN, MASSENET, MOZART, RAMEAU, RAVEL, SCHUBERT, SCHUMANN, VIVALDI, WAGNER.



Chaque volume **RELIE**
18,5 × 14 : **6,39 F**

• **VOYEZ VOTRE LIBRAIRE** • POUR RENSEIGNEMENTS OU CATALOGUE

E. I. S. E., B.P. 344, LYON R.P.

L'EXPOSITION SAINT-SAËNS

par Olivier CORBIOT

Amoureux de la gloire, C. Saint-Saëns (1835-1921) avait en quelque sorte su, à titre posthume, favoriser une célébrité que des soleils de divers horizons auraient pu jeter dans l'ombre. Car ayant laissé un fonds important de souvenirs, une correspondance ne comprenant pas moins de dix-huit mille lettres, il avait pris le soin de sa propre publicité. A l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort, l'exposition Saint-Saëns a été inaugurée, le samedi 17 avril, soixante-quatorze ans après une première inauguration du musée du musicien, ayant eu lieu, celle-là, au Château de Dieppe le 18 juillet 1897.

Or, cette seconde ouverture suscite déjà une autre correspondance de Berlin, de Londres, de San Francisco dont M. Bazin, conservateur et responsable de l'exposition, nous fit part. Bien avant B. Bartok, l'auteur de la « Suite algérienne » sait se montrer sensible aux mélopées arabes. « J'étais fait, déclare-t-il, pour vivre sous les tropiques ». Normand, il offre à la Musique des œuvres comme un pommier se couvre de pommes et, peut être descendant de Vikings de par ses attaches familiales à la région dieppoise, il se montre d'une nature encline aux grandes évasions. Moyen-Orient, Afrique, Etats-Unis, Extrême-Orient; on le voit partout.

C'était, paraît-il, un homme triste, de caractère souvent difficile. La mort de ses deux enfants l'avait cruellement touché.

Un fait significatif montrera à quel point, de son vivant, sa notoriété était grande. Yves Gérard a rappelé récemment, au cours d'émissions radiophoniques « que savons-nous de Saint-Saëns par sa correspondance ? », comment le monde musical défilait, au 14 de la rue Monsieur le Prince, son domicile parisien : Rubinstein, Boïto, Verdi, Wagner, Liszt, C. Franck. C'était les lundis de Saint-Saëns. H. Duparc, lui-même, ancien élève du « Pater Seraphicus » n'alla-t-il pas demander conseils à l'auteur du « Déluge » pour l'orchestration de son dernier ouvrage « Lénore ».

Né deux années après J. Brahms, Saint-Saëns s'intéressa à l'astronomie, à la philosophie, à la botanique. Ses réparties étaient surprenantes. N'alla-t-il pas déclarer, le jour de l'inauguration de sa statue, qu'il garderait le silence, sous le prétexte que l'on n'élève des statues qu'aux morts... A une dame qui s'étonnait que l'on jetât un cigare : « Qui jette ce cigare ? s'enquerra-t-elle ». Et de sa voix nasonnante, l'auteur de « Phaéton » répondit : « Mais, c'est Moi, Madame. »

A l'exposition de Dieppe, on verra des affiches de concerts, d'ouvrages lyriques. Un « Festival » Camille Saint-Saëns fut consacré à ses cinq concerti pour piano, dans la même après-midi et par cinq pianistes différentes - C'était le 17 mars 1918 à 2 heures et quart, précises.

Une telle audition, aujourd'hui, est-elle pensable ? Puis ce sont des caricatures représentant le musicien sous le signe des cinq sens : Le toucher, l'ouïe... Des lettres de Berlioz, de Puccini, de Verdi, de Gounod. Des photographies représentant les cantatrices célèbres de l'époque, dans des accoutrements inimaginables, telle Aurore Marcia. De nombreux instruments de musique arghool égyptien, cheng japonais. Des portraits à l'huile et au pastel de l'auteur de « Proserpine » qui fut également photographié par la Reine Elizabeth de Belgique.

On entendit un enregistrement édité récemment aux U.S.A. d'après de vieilles gravures ; une Mazurka interprétée par le Maître lui-même. Gravure qui montre combien la technique pianistique des années 1910 était différente de celle de nos jours. Cette édition de Los Angelès porte le numéro X-918.

ASSOCIATION DES AMIS DES ORCHESTRES D'ENFANTS ET DES CADETS DE LA SCHOLA CANTORUM

19, rue Pierre Curie, 92 - Sceaux
Tél : 702-98-12 de 9 à 12 h et de 14 à 17 h
(sauf le samedi)

Dans quelques semaines aura lieu l'un des événements musicaux de la saison : événement, non peut-être par la célébrité des exécutants, mais en tout cas par leur âge... Il varie entre 6 et 20 ans pour les jeunes des Orchestres d'Enfants et de Cadets de la Schola Cantorum, dirigés et fondés par Alfred Loewencute.

Depuis 12 ans, ils se sont imposés et par la passion de leur chef et par la qualité de leur exécution, et maintenant leur renommée les a suivis tant en Allemagne, qu'en Suisse, qu'en Belgique...

Ces 600 jeunes, tous amateurs, c'est-à-dire consacrant à leur instrument le seul temps laissé par leur travail scolaire ou universitaire, donnent un magnifique exemple à tous grands et petits, et contribuent d'une façon remarquable au rayonnement musical de notre pays.

Cette année, vous pourrez encore les écouter, soit à leur répétition générale publique à Antony, soit à leurs concerts à la Salle Pleyel :

13 juin, Salle André Chénier à Antony, 2, rue de L'Abbaye (métro : Antony) :

— 1re séance, de 14 h à 16 h 30 ;
— 2e séance, de 16 h 30 à 19 h ;
— 3e séance, en soirée à partir de 20 h.

20 juin, Salle Pleyel : 252, Fg Saint-Honoré, Paris 8e :
— Concert en matinée à 17 heures.

23 juin, Salle Pleyel : Concert donné au profit des Fondations Raoul Follereau, pour le secours des lépreux :
— Concert en soirée à 20 h 30.

Au programme : J.-S. Bach, Corelli, J.-P. Rameau, Welaume, Haendel, J.-M. Leclair l'Aîné, Haydn, Galuppi, Czerny, Reger,   , R. Blot, J. Filleul, R. Schmidt.

REGROUPEMENT DE STAGES DE FORMATION D'ANIMATEURS MUSICAUX

MOULINS (ALLIERS) - 2-12 juillet 1971

Organisé par la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente, un vaste regroupement est prévu à l'Ecole Normale d'Instituteurs de Moulins autour de diverses activités musicales. Six stages se dérouleront conjointement, permettant des rencontres, des confrontations, des discussions lors des moments de loisir, au réfectoire ou durant les veillées. De plus, les stagiaires auront la possibilité une fois par jour d'assister à l'un des ateliers d'un des stages voisins.

I. — INITIATION AUX METHODES ACTIVES

Conçu à la demande d'instituteurs désireux de faire pénétrer la musique à l'école, mais inquiets de leurs faibles connaissances théoriques, ce stage représente un niveau préparatoire du stage de Montchoisy. Il offre une initiation aux méthodes Willems et Kodaly et une approche du travail Orff. Il fera prendre conscience des possibilités apportées dans les relations du maître avec sa classe lorsqu'une activité d'éveil telle que la musique vient prendre place dans le tiers temps comme véritable moyen d'expression.

II. — FORMATION D'ANIMATEURS DE CHANT CHORAL

Si les joies du chant choral attirent encore de nombreux jeunes soucieux de travailler et d'interpréter de belles œuvres le mieux possible, un désir de rénovation du répertoire, la recherche de présentation variées, quelques tentatives d'expression vocale collective justifieront, à côté d'ateliers traditionnels de direction chorale ou de travail vocal, la présence de groupes expérimentaux. (Rappelons que la Ligue de l'Enseignement est habilitée par le Ministère des Affaires Culturelles à décerner un diplôme de chef de chœur).

III. — INSTRUCTEURS DE FLUTE A BEC

Les ateliers de technique instrumentale, les cours d'interprétation de la musique ancienne, les petits ensembles fonctionneront comme à l'accoutumée sous la conduite des instructeurs hollandais de l'école de Frans Buïggen. (Nous retrouverons en particulier Barbara Miedema, membre du groupe Syntagma Musicum animé à Amsterdam par Kess Otten). Les anciens se souviennent avec enthousiasme des riches découvertes de Marly 69, de la joyeuse ambiance de Moulins 70. Nul doute que Moulins 71 n'apporte aussi des moments précieux et du travail pour une grande année.

IV. — DANSE ET CHOREGRAPHIE

S'adresse aux enseignants de la danse voulant perfectionner leur technique personnelle et leur pédagogie. De la Pavane au jazz, danse et musique ne peuvent être dissociées. Travail technique, mais aussi créations de chorégraphies, étude de partitions : des ateliers où d'expression corporelle, le rythme et la mélodie cohabiteront.

V. — ATELIER DE PRATIQUE INSTRUMENTALE

Venir à Moulins avec son violon, son basson ou sa flûte, se regrouper autour de quelques partitions, déchiffrer beaucoup, détailler une page particulièrement riche : ce sont là des heures de plaisir personnel pour qui souhaite pratiquer la musique d'ensemble. Ce sont aussi des idées nombreuses d'animation de groupes de jeunes peu ou prou instrumentiste. Un niveau de bon lecteur est souhaitable.

VI. — ATELIER D'EXPRESSION PAR L'ART

Par un travail conçu en étroite collaboration, un musicien, un sculpteur, un spécialiste d'expression corporelle animeront un atelier dont les activités amèneront à une prise de conscience des problèmes posés par l'expression artistique.

A travers l'improvisation, si on découvre une riche spontanéité, il faut bien constater dans les premiers essais un certain manque de cohérence dans les idées émises, un défaut de coordination des diverses propositions dans le travail collectif. Ceci aboutit souvent de la part des auditeurs à une non-compréhension des intentions premières.

Le but de cette activité serait, tout en gardant la spontanéité, de donner une forme cohérente à l'expression par le tâtonnement (vocal, instrumental, etc...), dans le domaine sonore, pictural ou gestuel ; l'approche d'une technique ; la recherche d'une structure ; la préparation d'un matériau ; la recherche de notations personnalisées ; la prise de conscience des impulsions premières souvent pleines de richesse mais non maîtrisées. Ainsi, il sera désormais possible de sortir de la confusion des premiers essais et d'atteindre le niveau d'un véritable langage.

Dans le domaine musical, on pourra tenter l'approche des techniques électro-acoustiques. Celle-ci permettra d'aborder un champ sonore plus étendu. De plus, elle implique des attitudes nouvelles de la part du musicien sur le plan humain. L'écoute et la manipulation des objets sonores représente un véritable retour aux sources qui peut faciliter les premiers pas des non-initiés vers une discipline jusque-là reconnue comme difficile d'accès.

Ces diverses recherches, tout en conduisant à un enrichissement de la palette sonore, encouragent la facture d'instruments nouveaux et originaux.

L'étude vivante de diverses œuvres musicales, choisies notamment parmi la production contemporaine, la confrontation du langage actuel des artistes avec les créations des stagiaires, peuvent permettre une meilleure compréhension réciproque des démarches respectives.

Pour chacun des dix stages : droit d'inscription comprenant les cours et l'hébergement : **350 F.**

Inscription :

Service Artistique
de la Ligue Française de l'Enseignement
3, rue Récamier - Paris 7e

STAGE D'INITIATION A LA MUSIQUE D'AUJOURD'HUI

Centre de culture et de plein-air du Mont-Choisy
Chalons-sur-Marne

du 2 au 9 juillet 1971

Cette initiation se fera par les méthodes actives. Elle sera dirigée par des instructeurs de haute qualification.

Les stagiaires seront appelés à vivre la musique d'aujourd'hui sous diverses formes (chœurs à capella et avec instruments, œuvres pour voix et bande magnétique, création et improvisation collective, audition active et lecture de partitions modernes).

Le stage est ouvert à tous publics. Nombre de places limitées.

Renseignements et inscriptions :

Fédération marnaise des Oeuvres Laïques
Cité administrative Tirlet
51 - Châlons-sur-Marne

La musique d'aujourd'hui est réputée difficile d'accès, déroutante à l'audition, complexe, et son écriture laisse souvent perplexes ceux qui ont la curiosité de regarder des partitions. Aussi est-elle l'occasion d'incompréhensions et de condamnations nombreuses que nous désirons lever.

Il est vrai que si l'on examine avec sérieux les œuvres contemporaines, on peut constater que depuis 20 ans au moins, les notions traditionnelles de notes, d'accords, de phrases mélodiques n'ont plus grand sens. Les matériaux de la musique actuelle ne sont plus les notes au sens classique mais bien les sons eux-mêmes. Le compositeur agence ces matériaux qu'il travaille comme un bâtisseur. L'exécutant lui-même trouve parfois dans ces œuvres une marge de liberté qui lui permet l'improvisation seul ou en groupe.

C'est pour vous permettre d'appréhender par la pratique musicale ces réalités vivantes de la musique d'aujourd'hui que ce stage vous est proposé dans un esprit de libre recherche mais aussi de sérieux dans l'exercice d'une activité souhaitée.

1° Atelier chant choral avec instruments. Cet atelier sera consacré à l'étude et à l'interprétation d'œuvres modernes écrites au moyen du système traditionnel mais représentatives des formes et du contenu de la musique du XXe siècle.

2° Atelier « Créativité », expression et création collective voix et instruments (percussions, cordes, cuivres, etc...)

3° Atelier chant choral : Expérimentation de différentes recherches d'avant-garde renouvelant les matériaux et les structures traditonnels, la notion d'œuvre, le sens même de la musique conventionnelle. Exercices voix et bande magnétique.

4° Atelier audition active et lecture de partitions de grandes œuvres typiques de la musique d'aujourd'hui.

Pour la troisième fois, la Semaine musicale organisée en liaison avec l'Internationaler Areitskreis Für Musik aura lieu cet été au Centre de Culture et de Plein-Air du Mont-Choisy.

Cette rencontre est destinée à la pratique en commun de la musique chorale et instrumentale des jeunes des deux pays.

Le programme comprend des activités chorales et instrumentales (orchestre et musique de chambre) et des danses populaires.

Les détails pratiques seront fournis avec l'acceptation et l'inscription.

Direction générale : J. Marintabouret

Direction musicale :

— Instruments : Alexander Von Hamm

— Chœurs : Gilbert Chocat

Danses populaires : Gertrud Dietz.

PROGRAMME INDICATIF

Orchestre :

Bach : Triple concerto en la mineur (violon, flûte traversière, piano).
Bach : Trois contre-points de l'Art de la Fugue et le choral final.
Mayctn : Concerto en fa mineur pour violon, piano et cordes.
Leclair : Concerto pour violon et cordes.
Bartok : Pièces pour cordes.

Chœurs :

Chansons de la Renaissance à nos jours.
Poulenc : Soir de neige.

Chœurs et instruments :

Bach : Labet den Hesren alle heuden.
Rameau : Extraits des Fêtes d'Hébèe.

Inscriptions :

S'adresser à : F.M.O.L. - Cité Administrative Tirlet
51 - Châlons-sur-Marne

Clôture des inscriptions : 20 juin 1971

A CŒUR JOIE

Stages musicaux été 1971

Séminaire d'étude et d'interprétation de la musique instrumentale et vocale jusqu'au XVII[e] siècle.

Château de Chapeau-Cornu par Vignieu (38) du 10 au 19 juillet 1971.

Direction : Michel Gentilhomme, Erwin List, et une équipe de moniteurs.

Programme : Montage par ateliers d'œuvres préparées avant la rencontre. Communications suivies de discussions sur certains aspects des musiques étudiées : organologie, modalité, structure rythmique et phrasé - signes - formes - rapports musique et danse - rapports musique et texte - continuo au début du XVII[e] siècle.

Veillées : 2 concerts - discographie critique - musique contemporaine et musique ancienne - iconographie.

Parmi les œuvres proposées : du XI[e] au XVII[e] siècles : troubadours, plain-chant, Pérotin, danses du XIII[e] siècle, ars nova, Dufay, musiques mesurées à l'antique, danses de Phalèse et Susato, musique vénitienne.

Stage ouvert à tous les musiciens ayant une bonne pratique des instruments et de la musique ancienne. **Prix : 320 F.** Lieux d'inscription et renseignements : A CŒur Joie, 5, rue Jussieu, Lyon, Tél : (78) 42-52-44.

Chapeau-Cornu - Vignieu (38), Tél : le 17 à Saint-Chef.

Buts du travail :

Ce séminaire s'adresse :

- aux amateurs ayant une bonne technique d'instruments anciens,
- aux musiciens d'instruments « actuels » désireux de pratiquer des instruments anciens,
- aux chefs de chœur et d'orchestre voulant approfondir l'esthétique de ces périodes.

Essentiel pour tous :

Savoir tenir une partie vocale, seul dans son pupitre.
A égal chemin entre le respect du musée et le dilettantisme, le musicien amateur ou professionnel étudiera l'impact de ces musiques sur notre sensibilité de 1971.

Instruments :

Flûtes à bec (la famille complète), cromornes (idem), kortholt, violes, guitare et luth, épinette, clavecin, positif, hautbois, percussions... et voix humaine.

Horaires :

9 h à 9 h 30 : mise en route collective.
9 h 30 à 11 h : séminaires.
11 h à 12 h : ateliers.
14 h 30 à 15 h 30 : entraînement individuel ou par petits groupes libres.
15 h 30 à 17 h : ateliers.
17 h à 19 h : œuvre collective : voix et instruments.
20 h 45 : veillée.

Nos stages sont ouverts à tous les jeunes, garçons et filles, à partir de 17 ans (18 ans pour les stages de Dinard et Houlgate) intéressés par la direction chorale, le solfège, les instruments, la musique en général.

Maître de chanterie (= chorale d'enfants)
2-10 juillet - St-Marcelin (Isère)

Réservé **en priorité** aux candidats ayant déjà fait un 1[er] degré maître de chœur et à ceux qui dirigent une chorale **d'enfants** (chanterie, pré-chanterie). Bases en solfège et gestique souhaitables.

Maître de chœur 1[er] degré
3-11 juillet - Houlgate (Calvados) C.R.E.P.S.

Ouvert aux chefs de chœur en exercice : chorale mixte (adultes), cantilène (chorale d'adolescentes), chanterie (chorale d'enfants), et aux adultes envisageant de faire chanter un groupe choral. **Niveau musical exigé :** avoir des connaissances élémentaires en solfège.

Solfège 2[e] degré (méthode Marcel Corneloup)
4-11 juillet - St-Léger-sous-Beuvray (Saône-et-Loire)

Ouvert **exclusivement** à ceux qui ont satisfait à un stage 1[er] degré de solfège.

Actualité de la Musique ancienne
10-19 juillet - Chapeau-Cornu (Isère)

Ouvert à tous les musiciens ayant une **bonne pratique** des instruments et de la musique ancienne (flûtes à bec, violes, guitare, clavecin...), éventuellement aux choristes **bons lecteurs. Essentiel pour tous :** savoir tenir seul une partie vocale.

Solfège 1[er] degré (méthode Marcel Corneloup)
12-17 juillet - Dinard (Ille-et-Vilaine) C.R.E.P.S.

Pour tous ceux qu'arrêtent les difficultés de la lecture courante.

Instruments : guitare, flûte à bec, atelier Harmonie
18-27 juillet - Vaison-la-Romaine (Vaucluse) Centre culturel

Ouvert aux guitaristes (2 degrés), flûtistes (2 degrés) et aux stagiaires souhaitant travailler l'harmonie.

Orchestre

25 juillet-4 août - St-Nectaire (Puy-de-Dôme)

Ouvert aux instrumentistes (instruments d'orchestre).

Maître de chœur 1[er] degré
23-31 août - Vaison-la-Romaine, Centre culturel

Ouvert aux chefs de chœur en exercice : chorale mixte (adultes), cantilène (chorale d'adolescentes), chanterie (chorale d'enfants), et aux adultes envisageant de faire chanter un groupe choral. **Niveau musical exigé :** avoir des connaissances élémentaires en solfège.

Pour tous renseignements complémentaires et inscriptions, s'adresser à : A Cœur Joie, 5, rue Jussieu - 69-Lyon, Tél : 42-52-44 (45).

NOUVELLES MÊTHODES

Chant, percussion, flûte à bec,
Instrumentation Orff, etc.

Extraits du catalogue :

Gaertner. TROIS NOELS ANCIENS pour instruments à percussion et flûte à bec ad lib. 4,80

Levallois. MUSIQUE A TRAVERS CHANTS
Enseignement progressif de la musique par les textes. Chants et exercices à une ou deux voix avec accompagnement de flûte à bec et percussion. Illustrations de **Georges Beuville :**
Vol. I, cl. de 6e - Vol. II, cl. de 5e - Vol. III, cl. de 4e, chaque 11,25

Levallois, Ligistin. LA FLUTE AVANT L'ORCHESTRE
Initiation à la flûte à bec. Exercices préliminaires 5,95

Levallois, Le Touzé, Ligistin. LES CAHIERS DE L'ORCHESTRE. Flûte à bec et percussion avec chant.
Volumes I et II : Chansons françaises.
Volumes III et IV : Chants d'Europe.
Volume V : Chants du Canada.
Chaque 6,90

Millot. LA FLUTE A BEC
Méthode d'enseignement en deux volumes pouvant être utilisés successivement ou simultanément dans une même classe :
Vol. I - La flûte soprano 7,90
Vol. II - La flûte alto 7,90

Paubon. LE SOLFEGE PAR LA FLUTE A BEC
Etude progressive et simultanée du solfège et de la flûte à bec pour les débutants 5,95

Pendleton. REFLETS FOLKLORIQUES, pour chant, percussion et flûte à bec. 2 cahiers, chaque 10,80

Prost. PERSONANCES, 8 chants harmonisés pour voix et instruments (Instrumentarium Orff) :
Partition 5,80
Notice explicative 5,80

Widiez. METHODE FACILE ET PROGRESSIVE DE PIPEAU EN UT OU DE FLUTE DOUCE 5,70
14 PIECES pour ensemble de pipeaux ou flûtes douces avec cymbales, tambourins et triangles facultatifs :
1er album n° 1 à 7 6,90
2e album n° 8 à 14 6,90

Wuytack. BOLERO, orchestration basée sur des instruments à percussion (Instrumentarium Orff) 5,80
— COLORES. 6 pièces pour instruments à percussion (Instrumentarium Orff) 5,80
— DISQUE 33 tours, 17 cm, enregistrement de Boléro et Colorès 11,10
— CANTARE ET SONARE. 13 chansons française pour chant, flûte à bec et percussion (Instrumentarium Orff) 7,50
— POLYVITAMINE A B A (Instrumentarium Orff) 7,50
— VARIATIONS SUR UN AIR DE PENDULE (Instrumentarium Orff) 5,80

Vient de paraître :

Fulin. LA MENESTRANDIE. Collection de Musique pour les flûtes à bec.
Ier fascicule. **Claude Gervaise.** Pavane Passemaize et sa Gaillarde (6e livre de Danceries) - 1555 5,95

Editions **ALPHONSE LEDUC** - 175, rue Saint-Honoré - **PARIS 1er.** Tél. 073-48-61

LA FABRICATION DU DISQUE (1)

1. L'enregistrement

L'enregistrement sonore est presque toujours effectué en studio et très rarement en public car il exige une disposition des musiciens et des microphones qui doit être adaptée à la salle et qui n'est pas toujours réalisable dans un théâtre. De plus, les caractéristiques acoustiques et l'isolement des salles de spectacles ordinaires contre les bruits extérieurs sont peu souvent satisfaisants. Pour cette raison, il est fréquent qu'on enregistre la nuit dans certaines églises pour éviter les bruits gênants produits pendant la journée. Enfin, pour obtenir un résultat parfait du point de vue artistique et technique, il est nécessaire de recommencer l'enregistrement plusieurs fois, - ce qui ne peut pas être fait en public.

Lorsqu'on enregistre de la musique classique on utilise, en général, des grandes salles qui sont rendues indispensables par l'importance de l'orchestre et la présence éventuelle de chœurs. Le niveau sonore émis par ces grands ensembles est important et doit se diffuser dans un large volume. Ainsi que l'indique l'appellation de « Classiques », il est nécessaire de respecter la volonté des auteurs et les trucages techniques sont interdits ; par exemple, on n'ajoute jamais de réverbération artificielle pour compléter la réverbération naturelle de la salle. Il est donc obligatoire de rechercher pour de tels enregistrements, des salles dont les qualités acoustiques sont de tout premier ordre.

L'enregistrement de la musique de variétés se fait dans un esprit diamétralement opposé, c'est-à-dire que tous les trucages sont non seulement permis, mais nécessaires et qu'il faut ajouter de la réverbération avec une intensité variable sur les différents groupes d'instruments. A titre d'indication, on peut citer comme opérations techniques le réenregistrement par superposition qui permet, par exemple, de faire chanter le même artiste dans plusieurs tons au même moment, d'enregistrer l'orchestre seul, puis de superposer ensuite le chant, de modifier légèrement la vitesse de la bande magnétique pour produire des timbres insolites, etc...

Les studios sont donc traités acoustiquement pour amortir les sons d'une manière relativement rapide et pour obtenir une réverbération propre assez faible. L'effet de réverbération est ajouté à l'aide de salles d'écho spécialement étudiées à cet effet ou avec des appareils d'écho artificiel.

L'équipement acoustique des studios de variétés est assez onéreux car lorsqu'un volume est relativement grand, il faut beaucoup d'absorbants acoustiques pour obtenir un temps de réverbération qui soit court dans tout le spectre musical, depuis les notes les plus basses jusqu'aux plus élevées, il faut aussi assurer une diffusion aussi complète que possible du son dans la totalité du volume du studio, ce qui est réalisé avec des surfaces non parallèles disposées le long des murs. Ce dernier aménagement donne parfois au studio un aspect de décoration futuriste dans lequel il ne faut voir qu'un dispositif fonctionnel.

Lorsqu'on y prête attention, on s'aperçoit que les instruments d'un orchestre enregistré sont tous entendus très distinctement, c'est une impression qu'on ne ressentira jamais dans une audition publique, certains instruments étant noyés dans la masse de l'orchestre. Il peut donc sembler paradoxal qu'on entende mieux les détails dans un enregistrement que dans une audition directe, mais ceci est dû à ce que chaque groupe d'instruments dispose de son propre microphone qui est soigneusement isolé de ses voisins et que le preneur de son dose le mélange pour que tout y reste net. On supplée ainsi dans une certaine mesure à l'absence de la vue de l'orchestre, de même que la réverbération fournit une indication sur les dimensions de la salle dans laquelle joue cet orchestre. Les prises de son de variétés nécessitent donc un grand nombre de microphones et un pupitre de mélange très complexe permettant de faire toutes les corrections de timbre et les réinjections de réverbération artificielle.

Depuis plusieurs années tous les enregistrements sont faits sur la bande magnétique, ce qui permet une grande souplesse d'emploi : possibilité d'écouter immédiatement ce qu'on vient d'enregistrer et d'assembler bout à bout différentes prises de son en choisissant les meilleures. La qualité des enregistreurs à bande magnétique qui sont utilisés n'a évidemment rien à voir avec celle des petits appareils vendus communément dans le commerce à l'usage des amateurs.

A l'heure actuelle, presque tous les enregistrements sont faits en stéréophonie, même si le disque commercial qui en est l'aboutissement ne doit exister qu'en version monophonique. Cette technique a été appliquée pour que dans l'avenir lorsque la stéréophonie sera complètement développée, les enregistrements réalisés à notre époque soient encore utilisables. Elle constitue en quelque sorte une assurance sur l'avenir mais aussi elle sert à entraîner les techniciens à l'usage des techniques nouvelles.

Différentes méthodes théoriques sont utilisées conjointement pour obtenir le but final de la stéréo, qui est de faire ressentir à l'auditeur la sensation pré-

(1) Extrait du Bulletin du « Centre d'Information et de Documentation du Disque.

cise de l'endroit où se trouve chaque instrument et aussi de lui donner la sensation spatiale qui lui permet « d'entendre la salle d'enregistrement » avec son ambiance. L'enregistrement se fait toujours sur bande magnétique, mais au lieu d'utiliser toute sa largeur comme pour un signal monophonique, on l'enregistre sur deux moitiés, l'une représentant le signal monophonique de gauche, l'autre le signal monophonique de droite. A la reproduction, les deux sons se combinent d'ailleurs pour donner une répartition uniforme s'étendant de gauche à droite, sans discontinuité.

II. La transcription

La bande originale, techniquement et artistiquement au point, est lue sur un magnétophone et la modulation est appliquée à un transducteur électromécanique appelé graveur. Recevant des signaux électriques le graveur restitue des mouvements mécaniques qui se traduisent par le déplacement d'un outil tranchant : le burin. Le graveur est monté sur une machine de gravure qui est, en fait, un tour de haute précision enregistrant des variations d'amplitude aussi faibles que le 1/1.000 de millimètre (micron). La machine est très automatisée, elle règle, par exemple, automatiquement l'espacement entre deux tours de sillon voisins, suivant l'intensité du son, ce qui permet d'économiser la surface sur le disque et de faire des disques de plus longue durée. La largeur d'un sillon varie en stéréo de 40 à 90 microns. En mono elle est en moyenne constante de 60 microns. Le rayon de courbure du fond de sillon est en stéréo comme en mono de l'ordre de 2 à 6 microns. Le burin découpe le sillon dans un vernis nitrocellulosique déposé sur un flan d'aluminium. Le copeau est aspiré pour dégager la surface du disque. On vérifie au microscope la largeur du sillon, l'espacement entre les sillons et l'aspect de la coupe. Nous sommes maintenant en possession d'un premier disque gravé, dont le sillon est en creux. C'est une pièce fragile, véritable original de l'œuvre. Elle est générale appelée « acétate ».

(A suivre)

L'orchestre municipal (D 7160) Gaildorf, avec 45 musiciens, cherche contact avec un orchestre français afin de développer mutuellement la connaissance de la musique populaire (folklorique). Nous sommes disposés à rendre visite en France.

L'orchestre municipal de Gaildorf joue dans un degré supérieur. Gaildorf est situé à 60 km de Stuttgart.

MINISTERE DES AFFAIRES CULTURELLES

AVIS DE CONCOURS

pour l'obtention du certificat d'aptitude
aux fonctions de professeurs
dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat

Un concours en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat est prévu pour le deuxième semestre 1971, pour les disciplines suivantes :

— PIANO	: 12 certificats ;
— VIOLON	: 18 certificats ;
— ALTO	: 9 certificats ;
— CONTREBASSE	: 9 certificats ;
— COR	: 6 certificats ;
— PERCUSSION	: 12 certificats ;
— METHODES ACTIVES	: 7 certificats ;
— SOLFEGE SPECIALISE	: 16 certificats ;
— ORGUE	: 7 certificats ;
— CLAVECIN	: 4 certificats.

Conditions d'admission :

Peuvent être admis à concourir les candidats réunissant les conditions suivantes :

1° être âgé de 21 ans le 1er janvier 1971 ;

2° posséder la nationalité française depuis 5 ans, au moins, sauf si la naturalisation a été prononcée au titre de l'article 64 du code de nationalité française ;

3° être en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'armée ;

4° jouir de leurs droits civiques et être de bonne moralité.

La clôture des inscriptions est fixée au 15 juillet 1971.

Les demandes de renseignements et d'inscription, à ce concours, doivent être adressées à la Direction de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse - Bureau de l'Enseignement Musical - Section des Concours Centralisés - 53, rue Saint-Dominique - PARIS (7e). Tél. : 551-55-89 - poste 391.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 2e trim. 1971 Directeur-Gérant : A. MUSSON